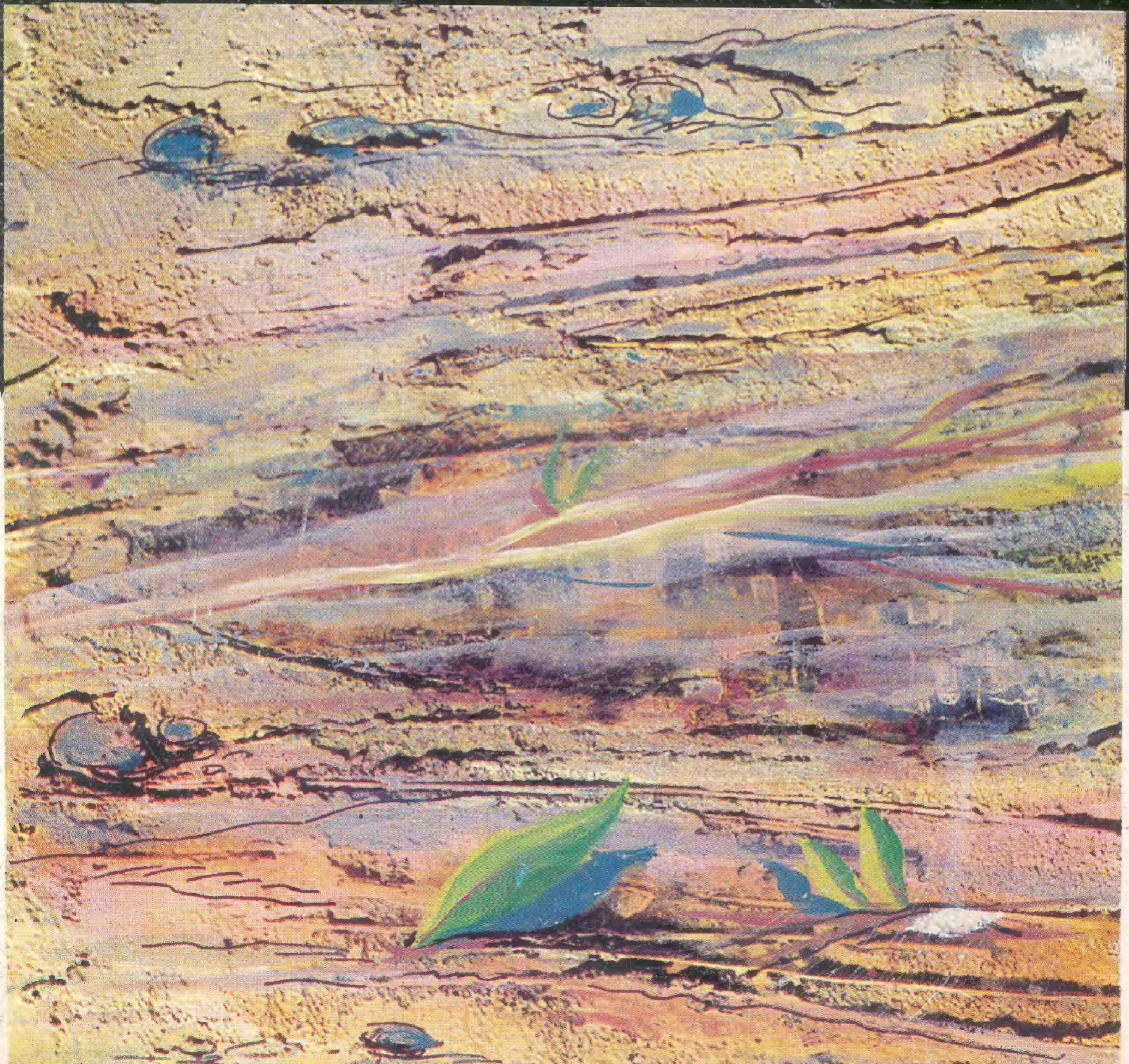


دكتور عبد الكريم حسن

من البيئية السطحية إلى البيئية العميقة

الحرب والسلام .. وشعرنا الحديث



من البنية السطحية
إلى البنية العميقة
الحرب والسلام ..
وشيعرتنا الحديث

المجلس الأعلى للثقافة

**من البنية السطحية
إلى البنية العميقة
الحرب والسلام .. وشعرنا الحديث**

دكتور عبد الكريم حسن



الإهداء ...

**«لأندرية ميكل» أنسجُ هذه
الحروفَ طفلةً الوفاء...**

إبداع النقد

ونقد الإبداع

«عليكم بالشيخ الأعور.. فسلوه، فإنه يقول لكم ما أردتُ ومالم أردُ»⁽¹⁾.

وأنا لست «ابن جنى»، ولكنه لا يسعنى وأنا أقرأ مقالة «المتنبى» إلا أن أكبر فيه ذلك المبدع العظيم الذى لم يستأثر لنفسه بكل مساحة الإبداع، وإنما احتفظ للناقد منها بالنصيب اللائق.

أن يريد الشاعر القول، ويفصح شعره عما أراد، فهذا يعنى أن الشعر عملية إرادية قصدية.

وأن يقول الشاعر مالم يرد أن يفصح عنه بالقول، فهذا يعنى انحراف القول عن إرادة القول، أو قل بصيغة أخرى إنه قولٌ قيل وحده، فمأجاء فيه لم يخطر لصاحبه ببال، وما ظهر منه لا يضمن حالة واعية. إنه شعر أراد نفسه دون أن يريده صاحبه.

فالقول - الشعر إذاً إرادة الشاعر، ولا إرادته... وعيه، ولا وعيه.

والشعر - القول إفصاحٌ عن هذه الإرادة، وإضمارٌ لها فى أن واحد.

وهنا يأتى دور النقد. فلئن كان الشعر يتعدى إرادة صاحبه، إن النقد يكشف هذه اللا إرادة.... يضبطها... يعمّقها... يعطيها معنى. ومن ثم فإنه ليس عشبة طفيلية تتغذى على شجرة الإبداع، ولكنه شجرة تنمو معها فى تربة واحدة هى تربة اللغة. ولقد أدرك «المتنبى» أن للناقد عيناً ليست للآخرين، وأن «ابن جنى» ذا الكريمة الواحدة قادرٌ بكريمته على النفاذ إلى طبقات من الإبداع لا يستطيع غيره من ذوى العينين - بمن فيهم الشعراء - النفاذ إليها.

1 - الخصائص - ابن جنى - دار الكتاب العربى - بيروت - لبنان - 1952 - الجزء الأول ص 21.

الشعر علم. والنقد علم على علم. ومن اللافت في هذا الباب أن «لسان العرب» يسمو بالشاعر إلى منزلة العالم. فما تشعر به هو ما تفتن له وما تعلمه»⁽¹⁾، ومن ثم فإن الشعر علم، وإن الشاعر عالم. وربما كان في هذا ما يفسر صدارة الشعر عند العرب قبل نزول الوحي، فالشعر ينبوع علم... خزان معرفة... وجمال قيم.

والنقد علم على علم. وما هو ذا النقد العربي الحديث يكافح ويكافح من أجل أن يرسخ هذه المقولة. فلقد أن الأوان لكي تنتقل من النقد - الحكم إلى النقد - الوصف؛ أعني النقد - العلم، ومن النقد - المعيار إلى النقد - الكشف، ومن النقد - المفاضلة إلى النقد - المسألة، ومن النقد - التقييم إلى النقد - التأسيس.

ومن الحق أن النقد عند جميع الأمم - فيما نعلم - بدأ معيارياً، حتى أن التطابق بين النقد «Critique» والمعيار «Critère» وصل إلى الحد الذي ترى فيه هاتين الكلمتين في لغة كالفرنسية تعودان إلى جذر لغوي واحد هو الكلمة اليونانية «krinein»⁽²⁾.

ولكنه بإزاء هذه القرابة بين «النقد» و«المعيار»، و«النقد» و«الحكم» كانت تقوم قرابة أخرى بنفس الدرجة وعلى نفس المستوى بين «النقد» و«الأزمة». فالنقد والأزمة يعودان - في اليونانية - إلى جذر لغوي واحد هو نفسه الذي وجدناه يجمع بين النقد والمعيار. ومن حيث كانت كلمة «النقد» اليونانية تعني الفصل والحكم كانت كلمة «الأزمة» ترتبط - بدورها - بالفصل. وكان «الفصل» مرتبطاً بمجال محدد هو المجال الطبي، ودلالة محددة هي تلك التي تعبّر عن حالة المرض من حيث بلوغها مرحلة حاسمة سيكون لها الحكم؛ أي الفصل في أمر المرض تفاقماً أو تراجعاً.

فلنتأمل - في ضوء هذه الدلالات اللغوية الأصلية - كلمة «النقد» عند الفرنسيين وكيف تطورت دلالاتها من قرن إلى قرن في حين بقيت عندنا - نحن العرب - وفي الجانب الكبير منها - ذوقاً وذاتاً، حكماً وتقييماً، ميزاناً وغربالاً نميز به الجيد من الرديء.

في القرن الرابع عشر كانت كلمة النقد عند الفرنسيين تعني ما كانت تعنيه في

1 - لسان العرب - دار صادر ودار بيروت - 1968.

2- Dictionnaire étymologique du français-coll;les Usuels du Robert-Jacqueline picoche-éd Robert-Paris 1983.

أصلها اللغوي عند اليونان. فهي صفة ترتبط بالحقل الطبي دون غيره، وتعني ما يبت¹ أو يفصل في أمر الحالة المرضية سلباً أو إيجاباً، تدهوراً أو شفاء. حتى إذا ما دخلت القرن السادس عشر وجدتها تعني «الحكم» أو «المعاينة» دون أن يقتصر الأمر على الحقل الطبي، فهو الحكم أي حكم، والمعاينة أية معاينة وفي أي مجال. وما تصل هذه الكلمة إلى القرن السابع عشر حتى تكتسب دلالات خاصة بنقاد الأعمال الأدبية والفنية دون سواه. فأما القرن الثامن عشر فسوف يضع بين يديك استخداماً جديداً للكلمة تجده في مثل قولهم «état critique» أو «Situation critique». والدلالة هنا لم تعد محصورة بنقد الأعمال الأدبية أو الفنية، وإنما أصبحت تطلق على كل حالة تضعك على مفترق طرق؛ أعني كل حالة تعبر عن أزمة أو لحظة حرجية في شتى الميادين السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية...

فلئن كانت هذه الحالة - الأزمة تستمد من الجذر اليوناني الدلالة المحصورة بالحقل الطبي إنها - في خضم القرن الثامن عشر - تضيف إليه دلالة تربط بين النقد والأزمة في أي حقل ومن أي اتجاه⁽¹⁾.

هكذا تم الانتقال من النقد - الحكم الذي تصدره الحالة المرضية، إلى النقد - الحكم الذي يصدره ناقد الأعمال الإبداعية، إلى نتيجة هذا الحكم؛ أعني النقد. وبمعنى آخر فقد تم الانتقال من الحالة الناقدة، أو الصفة الناقدة، ولكنها بدلاً من أن تبقى وقفاً على الجسم البشري اتسعت دلالاتها وتعممت على الجسم الاجتماعي بمختلف ظهوراته السياسية والاجتماعية والأدبية...

وإذا كنت أحرص - كما ترى - على المقاربة بين النقد والأزمة، فلأنني أحرص على المباشرة بين النقد والحكم، والنقد والمعيار.

ففي حين يضعك الحكم في قاع اليقين الكاذب، وبركة الاطمئنان الآسنة، إن الأزمة تيقظ مستمر وقرع دائم على الرأس من أجل تجديد الفكر وإحياء العقل المفكر. وما أنا ذا أدعوك للعودة معي إلى «لسان العرب» لترى كيف تخصب مادة «النقد» في هذا السياق الذي أضعها فيه. ففي «اللسان» أن الفعل «نقد» يعني «نقر» وأن «نقد الرأس» تعني «ضربه»⁽²⁾. ومن ثم فإن النقد - إذا ما ارتضى

1 - يمكنك العودة في كل ذلك إلى المرجع السابق.

2 - لسان العرب - المرجع نفسه.

لنفسه أن يكون فاعلية معرفية لابد أن يكون نوعاً من النقر على الرأس. والرأس هنا - إذا ما صحّ اجتهادى فى الأمر رأسان: رأس الناقد ورأس القارئ. فالناقد لا ينبغي له أن يستسلم لقناعات نهائية أو يهدأ لما يدور فى رأسه من مخزون معرفى، وإنما عليه أن ينقر رأسه بما يضيفه إلى مخزونه من جديد، وبما يجريه على مخزونه من تفاعلات جديدة، وما يحدثه من استراتيجيات جديدة فى القراءة والتفكير.

هكذا أفهم الناقد، تجاوزاً مستمراً لنفسه، وبحثاً مستمراً عن مقاربات جديدة... عن قراءات جديدة. فكما أن فى وسع المقاربة المنهجية أن تقود إلى قراءات أصيلة، إن فى وسع القراءة الأصيلة أن تقود إلى مقاربات منهجية. ومن ثم فإن المنهج ليس غاية فى حد ذاته. وإنما هو وسيلة لآبد منها. وبقدر ما تخصب المناهج فى ظل القراءة النقدية، وتخصب القراءات النقدية فى ظل المنهج الواحد، بقدر ما يكون المنهج أصيلاً والقراءة النقدية أصيلة. والمهم فى كل هذا وذاك هو القدرة على التجاوز من غير ركون إلى ما تم إنجازه. «فلكى يكون فى وسعك أن تلد نجمة راقصة - على حد تعبير «نيتشه» - لابد أن تمتلك فى داخلك شيئاً من السديم»⁽¹⁾، وما السديم - فى هذا السياق الذى نضعه فيه - إلا قدرة الناقد على صهر نفسه، وإعادة تشكيل نفسه فى كل مرة يواجه فيها نصاً جديداً بقراءة جديدة.

وأما القارئ الذى اعتاد رأسه على الرتبة فى تلقى الأفكار وتداولها، وخرنها وتجميعها، فإنه أحوج ما يكون إلى من ينقر على رأسه؛ ينقله من الرتبة إلى الارتياح، ومن اليقين إلى الخلطة، ومن التقييم والحكم إلى الأزمة. وكل قراءة نقدية لا تحدث هذه الزلزلة فى رأس القارئ، أو تغير من رؤيته للعالم هى قراءة لأخير فيها، بل هى قراءة خير منها عدم وجودها.

فالنقد لم يعد مجرد حكم تطلقه، أو معيار تطبقه، أو ذات تسقطها، وإنما هو مساهمة فعالة فى إنتاج العقل المفكر وتأسيسه. وما أنت ذا فى خضم القرن العشرين بإزاء مدارس ومناهج نقدية تضعك وجهاً لوجه أمام النقد التأسيس. ولا أدل على ذلك من أنك تفتح صفحة النقد البنيوى أو العلاماتى «Sémiotique» فتراها مؤسسة على اللسانيات الحديثة والمنطق الحديث والفيزياء الصوتية والرياضيات. وترى نفسك إما رغبت فى الانتساب إلى هذا النوع من النقد مطالباً بإنشاء نقد

1- Ainsi parlait Zarathoustra - F.Nietzsche-Ed; Gallimard-Traduction française, 1971 - P 27.

علمي؛ أعني نقداً قابلاً للتحقيق من خارجه - على حد تعبير «كلود ليفي ستروس» - كما هو الأمر في الأنثروبولوجيا واللسانيات⁽¹⁾.

ومن البديهي ألا نطالب معجمنا العربي بتزويدنا بكل هذه الدلالات دفعة واحدة، ولكنه من البديهي أن نطالب أنفسنا بتحرير عقولنا؛ بالتخلص من وهم الامتلاء الكاذب، ودعوى المعرفة المسبقة بكل شيء؛ بالبدا بالكتابة على صفحة بيضاء تغني معرفتنا، وتشحن لغتنا بالدلالات الجديدة.

من هنا تبدأ الحداثة....

والحداثة قطيعة معرفية «rupture épistémologique» دون أن نرفع هذه الكلمة كفزاعة أو أداة إرهاب، وإنما نحن نستخدمها في سياقها الإبيستمولوجي الذي وضعها فيه الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار، "G. Bachelard".

والقطيعة بهذا المعنى لا تعني إدارة النظر عن الماضي، وإنما تعني النظر إليه بعين جديدة؛ إنها تعني تغيير زاوية الرؤية.

والمثال الذي تقدمه الفلسفة الباشلارية واضح ومفيد. فاكتشاف المصباح الكهربائي ذى السلك المشع يشكل قطيعة مع كل تقنيات الإضاءة التي عرفتتها البشرية منذ ولادتها وحتى القرن التاسع عشر.

كانت التقنيات القديمة كلها تعتمد على مبدأ الحرق؛ حرق مادة ما من أجل الإضاءة. ولكن تقنية المصباح الكهربائي تعتمد على منع مادة ما من الاحتراق. ولم تكن كافة التقنيات التي استخدمتها البشرية قبل «إديسون» لتخرج عن الربط بين الإضاءة ومبدأ الاحتراق. ومن ثم فقد كانت كافة التحسينات التي أدخلها الإنسان على الإضاءة تخضع لهذا المبدأ. ففي إطار المعرفة القائمة على التجربة المحسوسة راح الإنسان يصنف المواد إلى قابلة للاحتراق وأخرى غير قابلة للاحتراق. ووسط المواد القابلة للاحتراق راح الإنسان يميز بين ما يحترق بشكل جيد وما يحترق بشكل أفضل. ثم راح يفاضل بين ما يحترق بشكل سريع، وما يحافظ على نفسه لزمانٍ طويلٍ من الاحتراق.

1- Anthropologie structurale-C.Lévi- Strauss- vol "2", plon-1973 p323.

ولكن تلك التقنية التجريبية أسفرت عن عدم كفاية فيما بعد. حتى إذا ما جاءت كيمياء الأوكسجين حملت معها معرفة جديدة قلبت معرفتنا بعملية الاحتراق رأساً على عقب على حد تعبير «باشلار». وشكلت هذه المعرفة قطيعة معرفية مع المعرفة الأولى تمثلت في الانتقال من التجريبية الحسية إلى المعرفة العقلانية. وما إن جاء «إديسون» حتى استطاع توظيف هذه القطيعة المعرفية توظيفاً تقنياً جديداً تجسد في صورة المصباح الكهربائي.

فـ «إديسون» لم يوظف أطروحة الاحتراق من أجل الوصول إلى الإضاءة، ولكنه وظف نفيها؛ أعنى أطروحة عدم الاحتراق. وإذا كانت التقنيات التي سبقت «إديسون» قد أضافت - في أحسن الأحوال - الزجاجة إلى المصباح من أجل حمايته من التيارات الهوائية، فإن تقنية «إديسون» تعتمد على تفريغ زجاجة المصباح من الهواء. فمن الهواء إلى الفراغ، ومن الاحتراق إلى عدم الاحتراق تمت القطيعة المعرفية، وتم الكشف الجديد.

الحدثة - بهذا المعنى - ليست إلغاءً للماضي، وإنما هي إضافة إليه. إنها معرفة على معرفة... معرفة تتجاوز معرفة من غير إنكار ولا إلغاء. فمن يستطيع القول مثلاً إن السراج كان عديم النفع فيما مضى؟ ومن يستطيع القول إنه لم يعد من نفع للسراج الآن؟ مَنْ ينكر عليك أن تدخل على سراجك ما شئت من التحسينات، فتمعن في صقل مادته، وتصفية زيتته، والتحكم بفتيله... الخ. مَنْ ينكر عليك أن تعترف بالفضل العميم الذي قدمه السراج للبشرية في تاريخها الطويل؟ لا أحد، ولكننا ننكر عليك أن تكفر بالقطيعة التي أحدثها اكتشاف المصباح الكهربائي، وننكر على أنفسنا الاعتقاد بأن المصباح الكهربائي هو الحقيقة النهائية التي لا حقيقة بعدها في مجال الإضاءة. فَمَنْ يستطيع التأكيد أن البشرية المقبلة لن تتوصل إلى قطيعة مع مصباح «إديسون»؟

الحدثة - بهذا المعنى - إضافة مستمرة. ومن ثم فإنها ليست ولا ينبغي لها أن تكون نفيًا للأصالة، بل هي تأكيد لها، وتكامل معها. صحيح أن الدلالات اللغوية لكلمة «الأصالة» تضعنا كلها على محور الماضي ورابطة النسب، وسلم الارتقاء إلى ما كان. ولكن الدلالة الأخيرة التي يقدمها «لسان العرب» شديدة التعبير في هذا السياق. فـ «أَصِلَ الماء» تعني «أسن وخرجت رائحته»⁽¹⁾.

1- «لسان العرب» - المرجع نفسه.

أتراه «لسان العرب» يحذر الناطقين به من الإغراق في الربط بين الأصالة والماضي؟ أتراه يستدرك الخيط الضئيل الذي يفصل بين نوعين من الفهم للأصالة؛ نوع يصل بين الأصالة والحدائق، وآخر يرى في الأصالة محض ماضٍ ليس المستقبل إلا مجرد تكرارٍ له وتقليدٍ لنماذج مما سيفضى بنا في النهاية إلى الجمود والركود، وبالماضي إلى البركة الآسنة؟.

وعدتُ مرةً أخرى إلى «لسان العرب» لأجد فيه «الأسلوب الأصيل» بمعنى «الأسلوب المبتكر»، فوضعت يدي على هذه الدلالة. ففيها ترتبط الأصالة بالتجذر والتفرد. فاما التجذر فإنه يظهر من رابطة الانتماء إلى صاحب الأسلوب، وذلك بالمقابلة مع الأسلوب الشائع أو المبتذل الذي لا أصل له لينتمي إليه. وأما التفرد فإنه يظهر من ارتباط الأسلوب الأصيل بواحد فرد دون غيره من البشر.

ألا ترى كيف تصبح الأصالة لا نقيضاً للحدائق وإنما اسماً آخر لها؟ ألا ترى كيف أضحي المسار الذي تتحرك فيه الأصالة لا يتجه نحو الماضي، وإنما نحو المستقبل بكل ما يعنيه ذلك من تفردٍ وتميزٍ وجدةٍ وابتكارٍ؟.

هكذا تتحرر الأصالة من أن تكون انكاءً مستمراً على منجزات السابقين، لتصبح مضارعةً لأفعالهم وتجاوزاً لمنجزاتهم.

وتساطت: لماذا لا تكون الأصالة - في الفهم السائد - مرتبطة بالابتكار إلا في ما يتعلق بالأسلوب؟ وأردفت: أليس من حق الأصالة علينا أن نفكر بشكل أصيل؛ أي مبتكر؟ وأن نؤمن بشكل أصيلٍ أعنى شكلاً مبتكراً؟ وأن وأن وأن..

أن نفكر على هذا النحو، فإن هذا يعني أن تصبح الحدائق والأصالة وجهين لقطعة العملة الواحدة. فلا الأولى تدير وجهها للماضي، ولا الثانية تتحول به عن المستقبل. لا هذه تنكر ما كان، ولا تلك تعيق ما يكون. وكل ما في الأمر أن الماضي لا يعود موطن الحقيقة النهائي، أو مقام المثل العليا السرمدي، وإنما هو المستقبل. فالحقيقة هي ما لم نكتشفه بعد. وبدلاً من أن يكون مطمحنا هو احتذاء القمم التي بلغها السابقون، سيكون سعينا إلى بناء قمم أعلى. وبدلاً من التأمل المنبهر الخاشع على عتبات الماضي، يكون الكدح الفكري والعقلي من أجل غزو المستقبل؛ موطن الحقيقة المتجددة... وحاضن المحطات الإشعاعية... ومحطات القطيعة المعرفية.

وشعرنا الحديث إحدى هذه المحطات بلا ريب. فأما المادة التي يشع في أحضانها فهي المادة نفسها التي أشع في أحضانها شعرنا القديم: إنها اللغة. وأما النظرة إلى اللغة الشعرية فقد أضحت مختلفة.

ولا شك أن شعرنا القديم قد شهد الكثير من التحسينات تدخل على مادته المستخدمة؛ فمن صقل في الصياغة، إلى تكثيف في وجوه البيان والبديع، إلى تلوين في التشكيل الموسيقي دون أن تحدث أى من عمليات التجديد داخل القصيدة ما أحدثته التجربة الشعرية الحديثة من قطيعة شعرية. فلقد جاء الشعر الحديث - وعلى تفاوت بين الشعراء - ليكون المحطة التي تتفاعل عندها عناصر النظرة الجديدة نحو الشعر.

* فالشعر الحديث لم يعد تشبيهاً واستعارةً، وإنما أضحي رمزاً وصورةً وأسطورة.

ولقد وجدنا ونحن نتناول تجربة «القاسم» كيف تعدى مفهوم الرمز البلاغة التقليدية، فأصبح يحتويها بعد أن كانت هي التي تحتويه.

* والشعر الحديث لم يعد بناءً بسيطاً يتكرر في صورة البيت، وإنما أصبح عمارةً بالغة الدقة والتعقيد لا يمكن إدراك سرها إلا بتفكيكها وعزل عناصرها، وهذا ما وجدناه في تجربة «أدونيس».

ففي هذه التجربة التي انطوت تحت عنوان «رقيم البتراء» لم يعد الإيقاع الخارجى واتساق النغم السمعى هو ما يحدد الشعر، وإنما أصبح اتساق البناء الداخلى، وإيقاع الهندسة المتداخل الأصوات والألوان.

إن «رقيم البتراء» نسيجٌ لحمته الجغرافيا والتاريخ، وسداته الترسيمة - "Le mes-sage" أو ما يريد الشاعر أن يقوله. فنحن هنا بإزاء ثلاثة نصوص منفصلة؛ تاريخ وجغرافيا وترسيمة. وعندما نسجناهما بعضهما مع بعض أعطت نصاً رابعاً هو ما يقوله «الرقيم». فلفهم تقنية القصيدة إذاً لم يكن هناك بدٌ من عزل النصوص الثلاثة أولاً ثم استخراج النص الرابع الذي يأتى نتيجة التحام نصين بنص.

هذا على المستوى البنائى "Structurel"، فأما على المستوى العلاماتى "Sémiotique" فإن الدال "Signifiant" في «الرقيم» عنصرٌ من عناصر التاريخ أو الجغرافيا، وأما المدلول "Signifié" فليس التاريخ الذى تعيد إليه القصيدة ولا الجغرافيا، وإنما هو جزءٌ من أجزاء الترسيمة التي أفصح عنها الشاعر أو انطوى عليها «الرقيم».

* والشعر الحديث لم يعد مجرد شعور ينبع من الخاطر ليتجه نحو الخاطر كما هي الحال في معظم الشعر العربي القديم، ولا مجرد عاطفة بسيطة نصفها مرة بأنها صادقة وأخرى بأنها كاذبة، وإنما هو مساهمة معرفية بكل ما في الكلمة من معنى. فالشعر علم، والشعر معرفة. وهذه المعرفة لم يعد ينتظرها الشاعر من شيطانه، أو يلوذ بوادي عبقير لاستلهاها، وإنما هي جهد مضمّن ينفقه الشاعر في المكتبة، وغوص عميق في بحر الثقافة الإنسانية يخرج منه برؤية أصيلة للمستقبل؛ رؤية تستضيء بالماضي لتضيء الحاضر والمستقبل، وتلتحم الجغرافيا عندها بالتاريخ، والفلسفة باللاهوت في صور شعرية مُعجبة وموحية. وهذا ما تؤكدته التجارب الشعرية المعروضة في هذا الكتاب. فلكي تقرأ قصيدة «الدرويش» ينبغي عليك أن تقرأ تاريخ الكنعانيين والعبرانيين، وأن تعود إلى اللاهوت العبري والمسيحي والإسلامي، ثم أن تتعدى ذلك إلى التاريخ العربي فالأسطورة والقصص العجيب. ولكي تقرأ قصيدة «أدونيس» وتقبض على الترسيطة التي يدفنها فيها فإنه يتحتم عليك أن تعود إلى التاريخ النبطي والعبري واليوناني والروماني، ثم أن تعود إلى تاريخ المنطقة في فترة ما قبل الإسلام وما بعد الإسلام، وأن تكون عارفاً بالفلسفة وتاريخ الفن والمنطق واللاهوت. وكل من الشعارين يصب معرفته على هواه. ففي حين تنطوي قصيدة «أدونيس» على بنائية بالغة الصنعة والإتقان، إن قصيدة «الدرويش» تنساب في غنائية عذبة أسرة. وفي حين يخاطب «أدونيس» عقلك، إن «الدرويش» يعتصر قلبك. وأنت تواجه قصيدة الأول فتفهمها، ولكنك تواجه قصيدة الثاني فتحسها. الأولى تجتاز وعيك، والثانية تجتاح عاطفتك... تربط بنبضها نبضك... تحطك تشاؤماً.... وترفعك تفاؤلاً... ترسم على شفئك ابتسامة... وتكحل عينيك بدمعة.

وأما قصيدة «القاسم» فإنها تنتمي إلى زمن آخر، ولكنها تحمل روح المقاومة. إنها قصيدة توظف الرمز الأسطوري لأداء مهمة تعليمية نضالية. وتتمثل هذه المهمة في بسط مبادئ النضال على الطريقة الماركسية وتلقينها. والحقيقة أن دراستنا لهذه القصيدة لم تكن تندرج في إطار البحوث التي يضمها هذا الكتاب. ويعود السبب في ذلك إلى أنها كانت منشورة عندما وجهت لنا الدعوة من مجلس الأساتذة في «الكوليج دو فرانس» لإلقاء أربع محاضرات في الأدب العربي الحديث على

امتداد شهر شباط لعام 1994. وقدّمنا تلك المحاضرات بعنوان «السلام والإنسانية في الأدب العربي الحديث»، وكانت تضم دراسة عن «رقيم البتراء» لـ «أدونيس» وأخرى عن «الحجر الكنعاني في البحر الميت» لـ «الدرويش»، وثالثة تتضمن مواجهة بين القصيدتين، ورابعة عن أقصوصة «العربة والرجل» للكاتب السوري المرحوم عبدالله عبدّ.

وعندما قررنا نشر هذه البحوث بالعربية اتجه رأينا إلى إحضار دراستنا لقصيدة «القاسم» ووضعها موضع دراستنا عن «العربة والرجل» توخياً لقدر أكبر من التجانس بين بحوث الكتاب. ولقد ترتّب على ذلك تعديل في العنوان استقرّ على النحو الذي يظهره الغلاف.

صحيح أن تجربة «القاسم» تحمل روح المقاومة، وأن تجربتي «أدونيس» و«الدرويش» تحملان رؤيتين متباينتين تجاه السلام، ولكن ما يسمح بوضع هذه الدراسات بعضها إلى جانب بعض هو جانب القضية. وسواء كان الاسم الذي تحمله القضية الحرب أو السلام فإن الحرب هي الوجه الآخر للسلام، وإن السلام - بدوره - هو الوجه الآخر للحرب.

هكذا ينتظم القصائد المدروسة إذاً خيط القضية. فأما دراسة هذه القصائد فإنها تنتظم بخيط المنهج النقدي. والمنهج المعمول به هنا هو ما يفرضه كل نص بذاته. فلكل نص منهجه النقدي أو مقاربته النقدية. ولكن المبادئ التي نستعين بها على الفهم والاستيعاب هي المبادئ والأدوات التي تزودنا بها اللسانيات الحديثة والبنوية والعلاماتية.

ولقد تراءى لنا ونحن نتأمل في هذه التجربة الشعرية الحديثة، وندخل مختبراتها، ونراقب التفاعلات بين عناصرها وذراتها، أن حداثتها تقوم على خلطة الروابط داخل العلامة اللسانية المستخدمة «Signe linguistique». ففي حين كانت العلاقة بين الدال «Signifiant» والدلول «Signifié» في شعرنا القديم تعيل إلى التوازن والتناسب، إنها علاقة «منفجرة» في شعرنا الحديث. ولا ينبغي لكلمة «الانفجار» أو «التفجير» أن تثير موقفاً عدائياً من هذا الشعر؛ فهو التفجير الخصب الذي يغني اللغة ويفتح إمكاناتها بإدخال عناصرها في علاقات جديدة بعضها مع بعض. ويكفي أن أذكر بأنه ما من مرة ترد فيها هذه الكلمة في القرآن الكريم إلا وهي حاملة بالدلالات الإيجابية.

ولكننى أريد العدول عن استخدام كلمة «التفجير» لأنها - حين ارتبطت بالحدثة الشعرية - كانت تعبّر عن مشروع إبداعى تجلّى بأشكالٍ مختلفةٍ فى ممارساتٍ مختلفةٍ عند أصحابه الذين حملوه. وعندما قمنا نحن بمسح الممارسات المختلفة لهذا المشروع تبيّن لنا أنها تتحدد بخلطة العلامة اللسانية. إن «التفجير» - بكلمةٍ واحدةٍ - مشروعٌ لممارسة الإبداع، فى حين أن خلطة العلامة اللسانية - بكلمةٍ واحدةٍ - تنظيرٌ لهذه الممارسة. ولا ينبغى أن يفوتنا ما لهذا المصطلح من دقةٍ علميةٍ يكتسبها من علم اللسانيات الحديث.

وعودةً إلى شعرنا القديم نقول: لقد كان فى وسعك أن تضع كلمةً مكان كلمةٍ لتنتقل من العلامة اللسانية إلى العلامة الشعرية، والعكس صحيح. ففى صناعة الإبداع، أو فهم الإبداع يكفى أن تستبدل كلمةً بأخرى. يقول «جميل بثينة»:

هى البدر حسناً والنساء كواكبٌ وشتان ما بين الكواكب والبدر⁽¹⁾.

فقوله: «هى البدر» موازٍ لقولنا: «هى جميلة». ومن ثم، فإن وضع البدر موضع الجمال ينقل العلامة اللسانية إلى علامةٍ شعرية. كما أن وضع الجمال موضع البدر ينقل العلامة الشعرية إلى علامةٍ لسانيةٍ توضحها وتفسرها.

ولا تختلف آلية الاستعارة عن آلية التشبيه. فهى إبدال كلمةٍ بكلمة، وهذا ما نقصده بالتوازن والتناسب بين الدال والمدلول.

على أن هذه النسبة اختلت فى شعرنا الحديث. ولقد جاء اختلالها على مستويين؛ تأليفى وأمثلة؛ على مستوى الدال وعلى مستوى المدلول: فالدال لم يعد متطابقاً مع المدلول، وإنما نحن بإزاء مجموعةٍ من الدوالٍ تُنتج مدلولاً واحداً، أو دالٍ واحدٍ يحتفل بما لا حصر له من المدلولات.

ولن أطيل عليك، وإنما سأكتفى بتقديم بعض النماذج التوضيحية السريعة. يقول «أدونيس» فى قصيدته التى بعنوان «البرزخ»:

1 - «ديوان جميل بثينة» - دار صادر - بيروت - ص 58.

للأساطير التي تحضن أيامي وللحلم الذي يحنو عليَّ
أغسلُ التاريخ - ما قال، وما أنكرهُ
بالإشارات التي يرسلها الفجرُ إلى⁽¹⁾ .

فالدوالُ هنا تملأ ثلاثة أسطرٍ شعرية، ولكن المدلول الذي تتمخض عنه يمكن
اختزاله بعددٍ محدودٍ من الدوال. ولاستخلاص هذا المدلول نقدم بين يديك - على
سبيل التجريب - محاولةً تجد لها أمثلةً عديدةً في كتابنا الذي بعنوان «لغة الشعر
في زهرة الكيمياء»⁽²⁾ .

فبالأساطير - ومن أي جهةٍ أدركتها - إنما تعيدك إلى الموروث أو الماضي. وسواء
نظرتُ إلى الأساطير من سِمَتها المميزة التي يقدمها المعجم وهي «التأليف»، أو نظرتُ
إليها من سِمَتها الأخرى وهي «الأباطيل أو الأحاديث العجيبة»، فإنها - في السياق
الذي هي فيه - إنما تعيد إلى الموروث أو الماضي؛ هذا الماضي الذي «يربّي» أيام
الشاعر بوصفه حاضناً لها. وأما الحلم فهو ما يقابل اليقظة التي تعبّر - بدورها -
عن الواقع أو الحاضر. وينتج عن هذا كله أن السطر الأول - في كل ما يحمله من
دوال - إنما يتقلص إلى القول: «ماضٍ ومستقبلي». ولما كان ماضى الإنسان
ومستقبله هو ذاته، فإنه يصبح في وسعنا متابعة الاختزال وصولاً إلى دالٍ واحدٍ هو
«لنفسى». «فمن أجل ماضٍ ومستقبلي»: أعنى «من أجل نفسى» أقوم بغسل
التاريخ. وغسلُ التاريخ يعنى تنظيفه من أو شابه وأوساخه، وذلك في جانبيه المعلن
والمخبوء. فأما كيفية تنظيفه فبالإشارات التي يرسلها الفجر. ولما كان الفجر ضوءاً
جديداً متجدداً على الدوام، فإن عملية الغسل تكون بالضوء، أو - بصيغةٍ أخرى -
إنها إعادة كتابة التاريخ بالنظر إليه في ضوءٍ جديد. وما الإشارات التي يرسلها
الفجر إلا ما يدلُّ الشاعر على المواقع الملتصقة من التاريخ؛ هذه المواقع التي يريد
الشاعر أن يغسلها. وهكذا نصل إلى المدلول النهائي الذي يمكن التعبير عنه بالقول:
«لنفسى أعيد قراءة التاريخ في ضوء معرفةٍ جديدةٍ بالأشياء». والقصيدة كلها
«برزخٌ» يصل بين عالمين مهيتةً للعبور إلى وعمرٍ جديد.

1 - «أبجدية ثانية» - أدونيس - دار النشر توبقال - ط - 1994 - ص 136.

2 - «لغة الشعر في زهرة الكيمياء» - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت 1992.

وقد نجد لهذه التجربة بذورها في آلية الكناية؛ أعني أننا قد نجد لها بذوراً في شعرنا القديم. فالكناية دالان أو أكثر يعطيان مدلولاً واحداً؛ كأن تقول «فلانٌ كثير الرماد» كنايةً عن الكرم، أو تقول «بعيدةٌ مهوى القرط» كنايةً عن طول العنق. ولكن الكناية محدودة بأمريْن: الأول حجم الدال، والثاني استبطان الذائقة العربية لآلية عملها مما يبقى على الصلة بين المرسل والمتلقى. ولكن التجربة الشعرية الحديثة أسرفت في تضخيم حجم الدال بحيث يتجاوز السطر والسطرين حتى يصل أحياناً إلى صفحة كاملة مما يقطع حبل الصلة بين المرسل والمتلقى.

هذا مظهرٌ من مظاهر خلخلة العلاقة في العلامة اللسانية. وهو مظهرٌ لا يستغرق الحدائث الشعرية عند «أدونيس» ولا يستنفدها، كما أن غيره لا يستنفد الحدائث عند غيره. ولكننا يذهب بنا الظن إلى أن هذا المظهر من أهم المظاهر التي تحدد ما يسميه «أدونيس» - ودونما تحديد - بالعبة الشعرية. خذْ مظهراً آخر يمكن أن نعدّه مقلوب المظهر الأول، وهو يخص انفجار المدلول بتضخيم حجمه بالقياس إلى الدال. وسوف أقدم بين يديك هذا الشاهد المنتزع من قصيدة لـ «الدرويش» بعنوان «على حجر كنعاني في البحر الميت». يقول «الدرويش»:

لا بابَ يفتحه أمامي البحر...

قلتُ: قصيدتي

حجرٌ يطير إلى أبي حجلأ. أتعلمُ يا أبي

ما حلُ بي ؟ لا بابَ يفلقه على البحر، لا

مرأةً أكسرها لينتشر الطريق حصي.. أمامي

أو زبد⁽¹⁾...

في السطر الأول أربعة دوالٍ تفتح على مدلول هائل يستمد غذاءه من سفر الخروج والقرآن الكريم وتاريخ العبرانيين القديم وتاريخ الفلسطينيين الحديث. ففي اللاهوت العبراني والإسلامي أن الرب اختص «موسى» بمعجزة شق البحر حين ضربه بعصاه وفتح طريقاً من اليابسة في الماء مما سمح للعبرانيين بالعبور إلى ما سميّه «الأرض الموعودة». ويضيف اللاهوت العبري أن «موسى» قد وضع بهذه المعجزة حداً لتاريخ من الذل والهوان عاشه العبرانيون في مصر. وبالمقارنة بين تلك

1- «أحد عشر كوكبا» - دار الجديد 1992 - ص 55.

المعجزة والواقع الذي يعيشه الفلسطينيون، يرى «الدرويش» أنه «لا باب يفتحه أمامه البحر». فلا معجزة واعدة، ولا أرض موعودة، وإنما تشرد دائم، واضطهاد أبدي.

فإذا انتقلنا إلى السطر الثاني وجدنا أنفسنا بإزاء حجرٍ يطير حجلاً. فقصيدة «الدرويش» حجرٌ يلقيه في اتجاه أبيه الذي يرمز إلى الواقع العربي، ولكن هذا الحجر يتحول إلى حجر، فماذا يعنى ذلك؟ إن رقصة الحجر رقصة حلزونية تراجعية على ساقٍ واحدة. وبالعودة إلى أسطورة «ديدال» اليونانية نرى أن «ديدال» كان أعظم مهندس في العالم، وأنه هو الذي بنى قصر «اللابرنث» أو قصر المتاهة، وأنه سُجن مع ابنه «إيكار» فيه. ولما كان «ديدال» يعرف الطريقة التي بنى بها هذا القصر وهي طريقة رقصة الحجر فقد تمكن من النجاة بعد أن صنع لنفسه ولابنه جناحين وخرجا من المتاهة اقتفاءً لرقصة الحجر.

ولكن قصيدة «الدرويش» التي يلقيها في اتجاه أبيه تبقى دائرةً على نفسها؛ دائرة في الفراغ، لا يتلقاها أبوه ولا يصغى إليها. إنها القطيعة الكاملة بين «الدرويش» والواقع العربي. بين لغته وانعدام الشعور بالمسئولية العربية. ألا ترى كيف نقلتنا مجموعة محدودة من الدوال إلى مدلول بالغ الخصب والثراء⁽¹⁾.

ويحلولى قبل أن أقفل الحديث في هذا الباب أن أضع بين يديك شاهداً أنتزعه هذه المرة من قصيدة للسياب حياً فيها ولادة ابنه «غيلان». يقول السياب:

«بابا كان يد المسيح

فيها، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح

تموز عاد بكل سنبله تعابث كل ربح⁽²⁾.

وقد تقول لى: ما الفرق بين قول السياب: «تموز عاد بكل سنبله» وقول القدماء «جاء البحر» تعبيراً عن كرم الممدوح، فأقول إن كلاهما استعارةٌ لاشك، ولكن الاستعارة هنا ليست مجرد إبدال كلمة بكلمة، وإنما هي إبدال كلمة بمعرفة. صحيح أن الآلية هي نفسها، ولكن السياب لم يكن يفكر في آلية عمل الاستعارة حين

1 - تستطيع العودة إلى دراسة مفصلة لهذه القصيدة نشرتها لنا مجلة «المعرفة» السورية في عددها رقم 371 - آب 1994 بعنوان «الدرويش يخضر فوق جذع السنديان».

2 - ديوان السياب - المجلد الثاني - دار العودة - بيروت - 1991 - ص 324.

استعان بالأسطورة والرمز. وإنما فكر في آلية تكثيف المعرفة ونقلها إلى صور تتوجه إلى إحساسنا ملأى بالدلالات. فتموز يعيدنا إلى أسطورة الخلق عند البابليين، ويستدعي قرينته وأمه عشتار الإلهة التي تجسد مظاهر الخصب في الطبيعة. كما ينقلنا تموز أو يجب أن ينقلنا إلى رحلته في العالم السفلي، ورحلة عشتار التي يرى بعض الباحثين أنها نزلت إلى العالم السفلي لتحرير الأموات، فخشيت منها أختها إلهة ذلك العالم وقتلتها. وتستمر الدلالات بالتدفق حتى تنتقل بنا من الأسطورة إلى الطقس حيث الربيع بمطره وخيراته يتحول إلى موسم للاحتفال ببعث تموز وزواجه من عشتار. كما تستمر بالتدفق رابطة بين الميثولوجيا والأنثروبولوجيا في وسط ينتج معرفته وعقيدته في خضم عالم زراعي⁽¹⁾.

كلُّ هذا، وغيره كثير، تفجره كلمة «تموز»، وتفجر نظيره كلمة «المسيح» مستدعية معجزاته التي تعيدنا إلى الثقافة المسيحية والإسلامية على حدٍّ سواء. وكل هذا يرتبط بولادة «غيلان» في ظروف نفسية وسياسية ومادية وعاطفية تقهر السياب وتشده إلى العالم السفلي، فإذا به يولد من جديد، ينمو مع الزرع، ويحتفل الربيع بموسم ولادته.

ومن الطبيعي - والحال هذه - ألا يعود الرمز جزءاً من الكناية التي هي جزء من البلاغة التقليدية، وإنما هو يتجاوزها، فالبلاغة في شعرنا القديم كانت تحتوى الرمز، ولكن الرمز في شعرنا الحديث يحتوى البلاغة. وهذا ما تثبته دراستنا لقصيدة «القاسم» في نهاية هذا الكتاب.

تلك هي بعض مظاهر الحداثة في إبداعنا الشعري. وإذا كنت قد أدركتها حول خلخلة العلامة اللسانية فلأنني أعتقد أن هذا المصطلح جدير بأن يعلن عن ولادته؛ جدير بأن يكون الرحم التي تولد منها وتعود إليها كافة المصطلحات التي تتصل بالحداثة الشعرية. فالغموض والتداخل النصي والبناء المعماري واللعب الشعري

1 - «أونييس أو تموز» - جيمس فريزر - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط 3 - 1982.

وانظر: «عشتار ومأساة تموز» - د. فاضل عبدالواحد على - الجمهورية العراقية - منشورات وزارة الإعلام - سلسلة الكتب الحديثة - (62) - 1973.

والمغامرة والكشف والرؤية... كلها تلبس جسداً، ترسم لنفسها قامةً في ضوء هذا المصطلح الجديد.

ولئن كنا نستطيع أن نعثر على بذور هذه التجربة في شعرنا القديم، ونعثر على بذور هذه المصطلحات في بلاغتنا القديمة، إن شعرنا الحديث مازال يفرز مصطلحاته، ويبتظر اكتمال بلاغته. ولئن كان شعرنا القديم في معظمه يقوم على المحاكاة، إن شعرنا الحديث في معظمه يقوم على الخلق. فشعرنا القديم في غزله وراثته ومدحه وهجائه ووصفه للطبيعة إنما يقوم على الوصف، وأما شعرنا الحديث فإنه يقوم على الخلق؛ الأول يحاكي الخليفة، والثاني يحاكي فعل الخلق. ومن هنا غموض هذا الشعر، فهو يسعى دائماً إلى اكتشاف عالم جديد؛ إلى غزو عالم محفوف بالخطر والمجهول. وهو يفعل ذلك باللعب الاحتمالي حيناً، وبالمغامرة حيناً آخر، وبالرؤية والكشف في حين ثالث. ومن هنا حاجة هذا الشعر إلى الناقد الذي يكتشفه، لا بتفسير كلماته، وإنما «بترجمته»؛ أعنى بتأويله، أو قلّ بخلق نصٍّ موازٍ له يبرز خلقاً وإبداعاً. فهذا الشعر موجه إلى طبقة عميقة من الوعي، وتأويله يحوله إلى نصٍّ معقلن؛ نصٍّ جديد.

إن دور الناقد هو أن يأخذ بيد القارئ؛ أن يزوده بالمفاتيح التي تُدخله إلى عالمه؛ أن يعرفه على تقطيع علاماته بدوالها ومدلولاتها؛ وبكلمة واحدة أن يعيد العلامة الشعرية إلى العلامة اللسانية. وعندها سيتمثل القارئ، بمفرده آلية عمل هذا الشعر. وعندها سيبحث الشاعر عن محطة شعرية أخرى؛ عن قطعة شعرية أخرى؛ عن حادثة جديدة. وعندها سيبحث الناقد عن محطة نقدية تجد بذورها في هذه التجربة. ويبقى الناقد الحقيقي هو ذاك الذي يقول كل ما أراد الشاعر أن يقول، وكل ما لم يُرد.

هكذا

تَكَلَّم

أدونيس



يد الحجر ترسم المكان

«رقيم البتراء»

هذه القصيدة التي بدأها «أونيس» في عمان في الثامن عشر من شهر تشرين الثاني لعام 1991؛ عام اندلاع حرب الخليج، وأنهاها في باريس في الثلاثين من شهر كانون الثاني لعام 1992، بعد عدة أيام من الذكرى السنوية الأولى لهذه الحرب...

هذه القصيدة التي حفزت على كتابتها زيارة الشاعر للبتراء... هي رقيم... نسيج متعدد الألوان.

نسيج متعدد الألوان... هو الرقيم. ولو ترك الأمر للسريان الناطقين بالأرامية لقالوا «أرقيم». و «أرقيم» - هذا الذي ينسجم تماماً مع الحجر الرملي الملون - هو أحد متغيرات «رقيم» الاسم الذي أطلقوه على المدينة الحجر.

إن «رقيم البتراء» يعيد نسج البتراء انطلاقاً من البتراء بالبتراء. إنه القصيدة التي تحمل وشم الذكرى لشاعر سائح... تتعقب مساره... توظف هذه الجغرافية... تسوغ الوقفات التاريخية بالمكان، لتكشف عن ترسيطة «message» حيناً، وتحجبها حيناً آخر بما يُحيى لعبة العتمة والضوء في فضاء من الشعرية البالغة الصنعة والإتقان.

.. وربما انكشفت هذه الترسيطة أو ربما أراد لها «الرقيم» أن تتشكل على يد القارئ انطلاقاً من وحدات متقطعة «Unités discrètes» يعثر بها عند وصف معلم جغرافي أو استثارة حدث تاريخي.

فإذا أردنا أن نقبض على الترسيطة كان علينا أن نحلّ نسيج اللحمية؛ أن نعزل المنصوصات « Les énoncées » الجغرافية والتاريخية التي تتكون منها خيوطها، لنعرى السداة؛ أعنى الترسيطة أو - على الأقل - بعضاً منها لأن النسيج يساهم - بدوره - في تزويدنا بوحداتها المتقطعة.

ولن يفوت القارئ - على الرغم من انبهاره بالألوان - أن يلاحظ التقابل « l'opposition » الذي ينطوى عليه الرقيم بين الضوء المشع على امتداد المقاطع التسعة الأولى، والظلام المخيم على المقطع العاشر. فأما وقع المقطعين الأخيرين فإنه يشكل شرط العودة إلى الإشعاع الأول.

١. لحمية الرقيم:

١. جغرافية القصيدة... مسار سائح:

أنظروا للحجر جسدٌ ورد^(١)

هذه هي البتراء المقدودة في الحجر الرملي الملون وقد تبدت «أميرة نائمة» يصلها المرء عن طريق شعبٍ طويلٍ من شعاب «وادي موسى» يسمى «الشق» أو «السيق».

ويحتفظ «السيق» في انشقاقه بذكرى حركةٍ ومكان: فاما المكان فهو الصحراء، وأما الحركة فهي ما قام به «موسى» حين شق الصخر بمعجزة وأخرج منه الماء:

احملوا ذاكرة الصحراء في طريقكم إلى الشق

ويقال: السيق..^(٢)

ولكنه يتوجب على المرء قبل أن يدخل «الشق» أن يلقي التحية على «صخور الجن... قبر المسلات»^(٣) هذا الذي استمد اسمه من الشواهد الهرمية الأربع التي تُسمى كل واحدة منها «نفشا» تنوب عن أحد الأموات، وتحيط بتمثالٍ في مشكاة.

كما يتوجب على المرء أن يدخل:

١- المقطع الأول من القصيدة - السطر الثاني عشر.

٢- المقطع الثالث من القصيدة - السطران الأول والثاني.

٣- المقطع الثالث من القصيدة - السطر السادس.

... قاعة الاحتفال

بالموت الآخر الحياة الأخرى⁽¹⁾

والقاعة هذه - على ما يبدو - هي القاعة الثلاثية المصاطب «triclinium». وعلى امتداد «السيق»:

يسير معكم ذو الشرى

بمحاريبه التي تلوح لكم مستلقية في أحضان الصخر⁽²⁾

إنها الكوى الصغيرة المحفورة دون انتظام في الجوانب الصخرية لاحتضان أصنام الإله اللا أيقونية «aniconiques». وعلى الجانبين تجرى القنوات التي تزود المدينة بالماء:

يتفجر ماء السر أنى توجهتم ولا حاجة إلى أية عصا

ولن تضربوا أية صخرة⁽³⁾

فلقد تمت المعجزة على يد «موسى» وقضى الأمر. و«عَيْنُ موسى» التي تروى البتراء توجد على مقربة من المدينة.

إنها الشمس تستيقظ عارية حتى من قميص نومها تنظر إلى من شقوق نافذتى فيما أنهض⁽⁴⁾

أهى ليلة قضاها الشاعر فى استراحة مدخل البتراء؟ فـ:

النهارُ (الذى) بدأ يتسلق سلالم الحجر⁽⁵⁾

(و) الصخورُ (التي) تُنْتَقَشُ كما يخطر للعين⁽⁶⁾

(و) أهلُ البتراء (الذين) يتحدثون معك فى

1 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران السادس والسابع.

2 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران التاسع والثانى عشر.

3 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران الثالث عشر والرابع عشر.

4 - المقطع الرابع من القصيدة - السطران الأول والثانى.

5 - المقطع الرابع من القصيدة - السطر الثالث.

6 - المقطع الرابع من القصيدة - السطر السادس.

الأبواب والنوافذ في الأودية وعلى الذروات⁽¹⁾

(و) الخليقة التي كوَّنتها الأزاميل (و) أعضائها المقطعة⁽²⁾

(و) الصخور (هذا الـ) محيط من الضوء واللون⁽³⁾ (*).

كلها عناصر تذهب بنا إلى الاعتقاد بوجود نزلٍ داخل البتراء تسمح نوافذه
بطيَّ منظرٍ كليٍّ للمدينة الانقراض. حتى إذا ما اجتاز السائح «السيق» في مساره
الطويل وشحوبه المضيء فاجأته الخزنة. والخزنة معبدٌ - ضريحٌ «mausolé» ينبثق
فجأةً أمام الرائي بلونه الوردى:

في نفقٍ تمسك به السماء من رأسه وتبتُّ فيه لآلئها

كان الأحمر النبيذ الذي تلبسه الصخرة - الخزنة

يضع أبهى تيجانه⁽⁴⁾

والصخرة الخزنة التي:

تسهر عليها نساء يحرسنها:

قطعت كل منهن ثديها

الأيمن لكي يسهل عليها في

الحرب استخدام القوس⁽⁵⁾

تحرسها أمازونات "des amazones" راقصات يُحطن بتمثال إلهة الحظ ذات

الملامح الإيزيسية «Isis - tichée» التي تحمل كويًا وقرن الخصوبة.

1 - المقطع الرابع من القصيدة - السطران الثاني عشر والثالث عشر.

2 - المقطع الرابع من القصيدة - السطر السادس عشر.

3 - المقطع الرابع من القصيدة - السطر الحادي والعشرون.

* - ما بين أقواس من وضعنا نحن تمييزاً له من الشعر.

4 - المقطع الخامس من القصيدة - السطور (7 - 2 - 1).

5 - المقطع الخامس من القصيدة - السطور من «3» إلى «6».

ومما يسمح لنا بالتعرف على هذه الإلهة التي «خبأت اسمها» (1) رمزها الذي هو قرص الشمس المحفوف بسنايل القمح؛ هذا القرص الذي يزين نهايات الجزء السفلى من واجهة المعبد - الضريح . ولقد استقر منحوت هذه الإلهة بين عمودي «المعبد الدائري المقبب» «La tholos» الذي يعدُّ عنصراً أساسياً من عناصر الطابق العلوي للخرقة. وتشكل هذه الإلهة إلى جانب الأمازونات والآلهة الظافرات «les vic-toires» جزءاً من المنحوت التي تزين هذا الطابق.

ولكن هؤلاء الأمازونات اللواتي يرتدين قمصاناً قصيرة، ويشهرن سلاحهن فوق رؤوسهن، لم تقم كل منهن - خلافاً لما يرد في النص - بإضمار أحد ثدييها لكي تتمكن من استخدام القوس بشكل أفضل. فهذا الاعتقاد «خاطيء» صدر عنه تأثيل «خاطيء» يعيد الكلمة اليونانية «amazon» إلى إصاق حرف النفي «a» بكلمة «mazon» التي تعني «الثدي». والخطأ في هذا الفهم يكمن في أن الكلمة ليست يونانية الأصل ولكنها أرمنية تعني «المرأة - القمر» (2).

فأما الجرة التي تقوم في أعلى المعبد الدائري المقبب، والتي تزين بدورها هذا الدور من المعلم، فإنها تحتوي في ما يعتقد البدو على الكنز الذي تحدث عنه سفر الخروج: كنز فرعون:

للأنوثة هذا المكان (3)

للأنوثة هذا الأجل من بين المعابد - الأضرحة المقدودة في الصخر. للأنوثة هذا الذي تسم واجهته شارات الأنوثة. للأنوثة هذا الذي أهدى في رأى بعضهم لإلهة الحظ «مناة»، ولـ «العزى» في رأى آخرين:

للأنوثة هذا المكان

للأنوثة هذه الجرة لماء الدموع للعزى

للات تستضيف إيزيس في قصر البنت

وسبيل الحوريات

للسر هذه الجرة لهرمس (4)

1 - المقطع الخامس من القصيدة - السطر الثامن.

2 - Les mythes grecs - "R.Graves" - Ed; Fayard - Paris-1967 - P 284-Note (1).

3 - المقطع السادس من القصيدة - السطر السابع والعشرون.

4 - المقطع السادس من القصيدة - السطور "27 - 31 - 32 - 33".

على أن الجرة لا تحتوى على كنز فرعون، إنها بالأحرى موقوفة لاحتضان دموع «إيزيس»؛ تلك «التي تبكى»⁽¹⁾ والتي حلت محل «العزى - اللات»؛ الإلهة التي أهدى لها هذا المعلم تزييناً لواجهته، وتديلاً على طابعه الجنائزى.

فأما «قصر البنت» فقد وهبه خيال البدو - هو الآخر - لـ «إيزيس». فهذا المعبد المخصص على الأرجح - للإلهة الرئيسية فى البتراء؛ أعنى «العزى» هو فى اعتقادهم قصر بنت فرعون.

ولكن لماذا تستضيف «العزى» «إيزيس» فى سبيل الحوريات؟. الآن «إيزيس» إلهة الحياة فى الموت؟ ولأن كل ولادة على علاقة بالموت تماماً كما أن كل موت على علاقة بالولادة؟. أم لأن الأمر لا يعدو أن يكون وقفاً على وجود تمثال أو عدة تماثيل فى سبيل الحوريات ذات صلة بـ «إيزيس» أو الفراعنة؟.

فإذا التفتنا إلى «هرمس» وجدناه محظياً بدوره بهذه الجرة. إنه رسول «زوس» إلى إلهة الجحيم، ودليل الأرواح فى ملكوت الأموات. وتشهد مجموعة من النقوش على المزج بين «زوس» ورئيس مجمع الآلهة النبطى «ذى الشرى». وهذا المزج تعبير عن خصوصية «ذى الشرى» بوصفه كبير الآلهة. وأما دموع «إيزيس» التى تفيض عن الجرة فهى التى ترسل «هرمس» إلى مملكة الموتى بحثاً عن زوجها الضائع.

وفى البتراء معبد «العزى»:

بيت ذراع ذراعان

ينهض الجسم فيه كأنه ينهض فى إناء يتسع لوردتين

إحدهما زائره كأنها مقيمة والأخرى مقيمة كأنها زائره

لا تعشق البيت بل مجيئها إلى البيت

قد لا تسمعون الكلام الذى باحثا به

1. فى قاموس الأساطير اليونانية أن «إيزيس» تعنى «تلك التى تبكى». انظر:

"Les Mythes grecs" - Ibid - L'index des noms propres.

غير أنكم ترونه يلتصق على الجدران
الشبيهة بأوراقهما كأنه غيمة من رماد
قمر يدخل عتبة الأفول ولا تقدر
الشمس أن تصل حتى إلى قدمي ذلك الظل
الذي لا يبارح البيت كأن الظل نفسه
بيت داخل البيت⁽¹⁾

«لقد كانت «العزى» - على ما يبدو - الإلهة الرئيسية بين آلهات البتراء.

ولكن أنباط البتراء كانوا يعبدون إلى جانبها الإلهة السورية العظيمة «عثر عاثة»
التي من منبج». فبتيل هذه الإلهة - وهو البتيل الذي عثروا عليه في «وادي الصياغ»؛
«وادي موسى» الطالع من سيرك البتراء - يحمل التقاطيع نفسها التي لبتيل «العزى»
في «الرم»⁽²⁾.

وفي الصورة يبدو معبد «العزى» إناءً يتسع لوردتين. فهو يحتوى على تمثالها
الذي يعير تقاطيعه لـ «عثر عاثة» التي اكتشفت في البتراء، والتي لا تختلف عن
مضيفتها إلا في النقش الذي يعرف باسمها.

وهاتان الإلهتان؛ الضائفة والمضيفة تبوحان إحداهما للأخرى بالزخارف
المنقوشة التي تغطي جدران المقدس الداخلية. وهذه الزخارف تتكون - في بعض
منها - من عناصر يونانية رومانية كالذلافين والغصنيات "rinceaux de feuillage". إنهما
تبوحان بما يشبه غيمة الرماد، أو قل بما لا يطفىء الظمأ.. تبوحان بما يشبه قمرأ
يدخل عتبة الأفول؛ قمرأ لا يضىء. إنهما تبوحان بما لم يعد يبوح بشيء.

والبتراء التي يفصح عنها شكلها الجيولوجي «كجرة للأنوثة»⁽³⁾، أو صخرة
وهبت نفسها لفعل الإنسان... تحتوى - في ما تحتوى عليه - على المعبد الرئيسي في

1 - المقطع السابع من القصيدة - السطور من «1» إلى 11.

2 - "Museum de Lyon" - Un royaume aux confins du desert : Petra et la Nabatène" ` P 36

3 - المقطع الثامن من القصيدة - السطر الثاني..

المدينة؛ معبد «ذى الشرى». ولقد سبق أن عرض النص لمعبد يختص بهذا الإله فى معرض حديثه عن «الحارث الثالث» الذى:

نُقش اسمه تمجيداً فى المدراس -

معبد «ذو الشرى»⁽¹⁾

فهل يتعلق الأمر بالمعبد نفسه؟

فى القاعة بقايا زوار ومستقبلين⁽²⁾

إن الكتل الحجرية التى مازالت تتراكم فى المقدس تثير ذكرى الاحتفالات الغابرة التى كان المؤمنون يقدمون فيها أصحابهم للإله:

.... وترى إلى الآلهة يجلسون مع أصدقائهم

من البشر فى قاعة واحدة يستقبلون زوارهم⁽³⁾

هؤلاء الآلهة وزوارهم لم يبق منهم إلا «ما استطاع الحجر أن يخبئه»⁽⁴⁾:
بقايا من تماثيل محطمة، أو نقوش ممسوحة كانت تزين هذا العنصر أو ذاك من عناصر البناء. ونحن نتساءل عما إذا كان هذا المَعْلَم ينتهى فى أعلاه على نمط التحصين التقليدى المعروف بـ «خطوة الغراب» «Crènelage»، لأنك:

تصغى إلى خطوة الغراب تملى عليك نقوشاً غير مرئية⁽⁵⁾

فلقد وصل هذا النمط من المعالم إلى البتراء عن طريق الآشوريين والفرس مروراً بسورية وفينيقيا حيث زينوه بطَنَفٍ مصرى «Corniche» تحت الشُرَافات «merlons» ثم زينوه فيما بعد بعمودٍ لاصقٍ «Pilastre» وطَنَفٍ يونانى⁽⁶⁾.

1 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران الخمسون والواحد والخمسون.

2 - المقطع السابع من القصيدة - السطر السادس.

3 - المقطع الثامن من القصيدة - السطران الرابع والخامس.

4 - المقطع الثامن من القصيدة - السطر السادس.

5 - المقطع الثامن من القصيدة - السطر الثامن عشر.

6 - "Museum de Lyon" - Ibid - P. 67.

أم تراه يتعلق الأمر بمعالم مزينة بـ «خطوات غراب» تبدو للرائى وهو يقف على مقربة من مقدس معبد «ذى الشرى»؟.

فإذا وصلنا إلى آخر محطة بين القدوم والرحيل طلع علينا «قصر البنت»: بنت فرعون» الذى يعبر عليه النص عبوراً سريعاً فى وصفه لفراشه تخرج من أرجائه:

وأنت أيتها الفراشة التى خرجت لتوها من قصر البنت، أليس

لك فرسٌ غير هذا الهواء الذى يتصيب عرقاً؟ أليس

لك بيتٌ غير هذا القفص الذى لا تكف عن نسجه محابر

اللون وإبر الموت؟^(١)

2- تاريخ الرقيم:

إته تاريخ ولادة البتراء، وما تمخضت عنه البتراء.

A - ولادة البتراء:

(a) - عندما يتحول التاريخ إلى أسطورة...

أنا ... يد الحجر ... أدونيس .. أنا الذى:

لا أقول نثراً لا أقول شعراً

بل أكتب رقيماً⁽²⁾

أنا أكتب بتراء.

كان الأنباط يسمون مدينتهم «الرقيم» ويشهد على ذلك النقش النبطى الذى تم اكتشافه فى البتراء. فهذا النقش المحفور على شاهدة صغيرة تعترض السائح فى «السيق» يذكر رجلاً عاش فى «الرقيم» وتوفى فى «جرش». ولقد كان المؤرخ اليهودى «فلافيوس يوسيفوس» الذى عاش فى آخر القرن الأول للميلاد أول من أشار إلى هذا التطابق بين «الرقيم» والبتراء.

1- المقطع الحادى عشر عشر من القصيدة - السطور من "6 إلى 9 .

2 - المقطع الأول من القصيدة - السطران الأول والثانى.

على أن هناك تطابقاً آخر - هوامياً حقاً - بين الرقيم و «قادس». وربما عاد هذا التطابق إلى أنه فى شق الصخرة - البتراء:

يتفجر ماء السر أنى توجهتم
ولا حاجة إلى أية عصا
ولن تضربوا أية صخرة⁽¹⁾

ومن الطبيعى ألا نكون فى حاجة إلى أية عصا، وألا نضرب أية صخرة. فلقد سبق لـ «موسى» أن أتم المعجزة حين ضرب بعصاه صخرة «قادس» وفجر منها الماء. و «قادس» هى «الرقيم» فى الترجمات الآرامية القديمة لـ «الشريعة». ومما لاشك فيه أن هذه الترجمات بنقلها صخرة «موسى» من غربى «العربة» إلى شرقى ذاك المنخفض الأرضى الطويل قد ساهمت فى النقل المضخم لذكرىات الخروج. تنحدر الصخرة - البتراء من ناقة «صالح»؛ نبي الله المرسل إلى «ثمود الذين جابوا الصخر فى بالواد»⁽³⁾.

هذه الناقة:

أخرجها صالح من الصخر علامة على نبوته
كانت تطوف المدائن السبع توزع حليبها
لم تؤمن ثمود
غرزت سكاكينها حيث تنام الناقة - تمرقت
خواصرها ومن أحشائها خرج طفل تحول إلى
صخرة....⁽⁴⁾

1- المقطع الثالث من القصيدة - السطران الثالث عشر والرابع عشر.

2- القرآن الكريم - سورة «الفجر» - الآية الثامنة.

3- القرآن الكريم - سورة «الفجر» - الآية الثامنة.

4- المقطع الثالث من القصيدة - السطور من 16 إلى 21.

وتمود التي «كذبت بطغواها»⁽¹⁾ هو الاسم الذي أطلق على هؤلاء العرب البائدة؛ أصحاب الحجر الذين كذبوا المرسلين»⁽²⁾ و«كانوا ينحتون من الجبال بيوتاً آمنين»⁽³⁾.

فحجر التمودية هي «حجرا» النبطية التي وقعت تحت سيطرة الأنباط في عهد «الحارث الثالث»، والتي تُعرف حالياً بمدائن صالح.

لقد كانت «الحجر» معجزة «صالح» طفرةً في الحضارة التمودية ذبحها أولئك الذين ولّوا بوجوههم عن الإيمان. وعاد الفصيل الجنين صخرةً، وحوّلت اللعنة عدماً ما كان يمكن أن يكون حضارةً مقدرةً لأن تواصل إغداق حليبها على المدائن السبع:

(ف) «تستعيدون ما قاله قم السماء»:⁽⁴⁾

«أخذتهم الرجفة فأصبحوا في دارهم جاثمين»⁽⁵⁾

«وأخذ الذين ظلموا الصيحة فأصبحوا في دارهم جاثمين».

كأن لم يغنوا فيها ألا إن تمود كفروا ربهم ألا بعداً لثمود»⁽⁶⁾

لقد انطفأت «الحجر» وسوف تبزع «حجرا»:

..... وتسمعون هاتفاً:

من هذه الناقة . الصخرة

خرجت البتراء»⁽⁷⁾

1 - القرآن الكريم - سورة «الشمس» - الآية الحادية عشرة.

2 - القرآن الكريم - سورة «الحجر» - الآية الثمانون.

3 - القرآن الكريم - سورة - «الحجر» الآية الثانية والثمانون.

4 - المقطع الثالث من القصيدة - السطر الرابع والعشرون.

5 - القرآن الكريم - سورة الأعراف - الآية الثامنة والسبعون.

6 - القرآن الكريم - سورة هود - الآيتان السابعة والستون والثامنة والستون.

7 - المقطع الثالث من القصيدة - السطور من «24 إلى 26» .

فالبتراء - بشكلٍ ما - تنتمي إلى الحجر؛ المعجزة المنطفئة. والأنباط - بشكلٍ ما -
ورثة ثمود⁽¹⁾. وعلى غرار أولئك سيصارع هؤلاء الحجر، ويقدمون الفرصة للمعجزة
المنطفئة من أجل أن تولد من جديد. وعندما ولدت:

سمّاها اليونان

آرايا پترايا (2)

فالبتراء هي الاسم اليوناني للمدينة التي أسماها أصحابها الأنباط «الرقيم». ومما يجدر بالملاحظة أن المصادر العربية التي اهتمت بالمرحلة ما قبل الإسلامية لم تأت على ذكر الأنباط علماً بأنهم عاشوا على المشارف الشمالية للحجاز. فالعرب كانوا يجهلون كل شيءٍ عن أنباط البتراء، وكل شيءٍ عن نفوذهم وما يمت لهم بصلة.

b - عندما تتحول الأسطورة إلى تاريخ:

بالرسم واللون والحفر، كانت الأقلام والأصباغ والمناقش تُجبر الصخرة
البتراء - بازلتاً وممرراً وغرائباً - على أن تتمخض عن المدينة البتراء.

إنه انتصار الثقافة على الطبيعة... انتصارٌ تشهد به المعالم التي خلفها
الأنباط. وسواء انتمت هذه المعالم إلى العمارة الدينية أو الدنيوية، أو انتمت إلى
النحت أو النقش، فإنها تتحدث عن حضارةٍ لم يترك أصحابها أي تاريخ شفهي أو
مكتوب.

إنها حضارة المعالم لا الكلمات. ولقد كان النبطي الذي يصارع الصخر هدفاً
لغضب الطبيعة التي يمكن أن تثور في أية لحظة. وعندما:

كانت الغيوم تتدخل وتتدخل الجبال والبحار (3)

لتساند الطبيعة في حربها ضد الثقافة التي تهاجمها، كان إنسان البتراء يلوذ
بالدين فيصنع لنفسه آلهةً يستدعيها لمساندته⁽⁴⁾. وليس:

1 - عد إلى الفصل الثاني من «تاريخ دولة الأنباط» للدكتور «إحسان عباس». دار الشروق - عمان - ط I - 1987 .

2 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران السابع والعشرون والثامن والعشرون.

3 - المقطع الثالث من القصيدة - السطر الرابع والثلاثون.

4 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران الخامس والثلاثون والسادس والثلاثون.

ذو الشرى

(هذا ال) حجر (ال) أسود
(الذى) هو نفسه الشمس⁽¹⁾

إلا مثلاً على ذلك.

لقد كان أهل البتراء:

... يتكلمون

الآرامية واليونانية إضافة إلى اللغة الأم...⁽²⁾

«ومما لاشك فيه أن الأنباط عندما استقروا في البتراء كانوا يتكلمون إحدى اللهجات العربية. ولو أن الأمر على غير ذلك لما كان هناك من تفسير لعروبة معظم أسماء الأعلام عندهم والآلهة. على أنهم استعملوا الآرامية منذ عهد الإسكندر - كلغة مكتوبة على الأقل. فقد وجهوا في عام 213 رسالة إلى أنتيفونس بالأحرف السورية (Diodore-B.H- XIX, 96). وفي العهد الفارسي كانت الآرامية اللغة الرسمية للإمبراطورية مما كان يضمن لها نوعاً من الوحدة. ويمكن الافتراض بأن الأنباط قد تبنوا - تبعاً لتدرجهم في الاستقرار - لغة البلد التي كانت آرامية منذ قرون... ومن الطبيعي أن نتذكر أن اليونانية من بين اللغات المتداولة في بلاد الأنباط كانت هي اللغة السائدة وخاصة في شمالي المملكة. وكانت اللاتينية هي السائدة في الولاية العربية وإن اقتصر على الاستخدام الرسمي»⁽³⁾.

فالأنباط بدو من أصل عربي، كانوا يعيشون حياة التنقل والرعى. وعندما استقروا في البتراء:

انشقوا عن العرب آخذين بثقافة

أرام في الزراعة والصناعة وحرفة اليد⁽⁴⁾

1 - المقطع الثالث من القصيدة - السطور من 9 إلى 11.

2 - المقطع الثالث من القصيدة - السطر الثامن والثلاثون.

3 - Museum de Lyon - Ibid - P. 47.

4 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران التاسع والثلاثون والأربعون.

نحن هنا أمام وجهٍ آخر لانتصار الثقافة على الطبيعة. إنه انتقالٌ من الاقتصاد
الرعوى إلى الاقتصاد الزراعى الحرفى الذى تمَّ بفضل الانفتاح على الآخر.
إن تاريخ ولادة البتراء؛ تلك التى أخرجها من الصخر عمالقة صمموا على
ترويض الحَجَر فَنماهم عالياً إلى السماء:

أصغُوا كَأَن الحَجَر يَنمى البَشَر⁽¹⁾

وصمموا على الانفتاح على الثقافات الأخرى فتعلموا لغاتها واستعاروا ألواناً
من تقنياتها... هذا التاريخ وصل إلى ذروته، وتجسَّد فى شخص «الحارث الثالث»:
كم كانت طيبةً لهجةُ الفجر وهو ينتصر لأهل البتراء

وما أسعد الحروف التى كوَّن بها كلماته فيما كان يحضنه باسمها
الحارث⁽²⁾

فـ «الحارث الثالث» هو المؤسس الحقيقى لقوة الأنباط السياسية.

و «الحارث الثالث»؛ محبُّ اليونان «سكَّ النقود فى دمشق فى الفترة ما بين
«84 و 72» قبل الميلاد. وقد عرض عليه أهلها الملك بأنفسهم. وفى حدود عام «82»
ق.م، تمكن من الانتصار على «الإسكندر ينايوس» فى «الحديدة» قرب «ليدا». ولكن
الملك الأشمونى ما لبث أن استأنف غزواته فى شرقى الأردن وقطاع غزة. وفى «71-
72» ق.م أجبر اجتياح «طغران» الأرمنى «الحارث الثالث» على مغادرة دمشق. ولكنه
كان أسعد حظاً مع «هيركانس» الابن الأكبر لـ «الإسكندر جانيه» الذى أزاحه أخوه
«أريستوبولس» عن العرش. وكان «هيركانس» قد اتخذ له مستشاراً إيدومياً هو
«أنتيبتر» المتزوج من نبيلةٍ نبطيةٍ تُدعى «كيبروس». وقد استقبلهما «الحارث الثالث»
فى البتراء كما يؤكد «يوسيفوس». ويبدو أن الملك الذى كان يصف نفسه بـ «محب
اليونان» قد بنى لنفسه صرحاً على الطراز الهيلينى... «وقد تمكن «أنتيبتر»
«وهيركانس» من إقناع «الحارث» بالزحف على «أريستوبولس» مقابل إعادة المدن
التي استولى عليها «الإسكندر ينايوس». وهزم «أريستوبولس» ثم ارتدَّ إلى

1- المقطع الأول من القصيدة - السطر الثالث عشر.

2- المقطع الثالث من القصيدة - السطور «37- 46- 47».

القدس(فى ربيع عام 65 قبل الميلاد) محتماً داخل أسوارها»⁽¹⁾ .

إن «الحارث الثالث» هو ذاك الذى كان - باسم البتراء - يعانق الفجر الذى يساند أهل البتراء. إنه ذاك الذى أخرج البتراء الحقيقية - باسم البتراء - إلى الحياة. إنه ذاك الذى:

سُمِّيَ «محبَّ اليونان وحامِيهم»

(و) نُقش اسمه تمجيداً فى المدراس»

معبد «ذو الشرى»⁽²⁾

فهل كان «الحارث» هذا، وهو يصف نفسه بـ «محب اليونان» بعد أن حمى دمشق من هجمات اليطوريين، يرغب فى أن يجعل نفسه داعيةً للهيلينية وفقاً لما يتصوره الإسكندر المقدونى؟. هل كان يرغب فى أن يعلن عن نفسه داعيةً للأخوة والسلام؟

إن علينا أن نذكر فى هذا السياق أن الهيلينية كانت تشكل فى تلك الفترة خياراً سياسياً منافياً للخيارات السياسية التى تعبّر عنها النظرات القومية المتعصبة. وفى هذا السياق ألا يكون من الأصح أن نترجم «Philhellène» إلى «محب الهيلينية» بدلاً من «محب اليونان» كما يقترح «أدونيس»؟

وفى مواجهة الأسطورة التى تتحول إلى تاريخ... فى مواجهة الثقافة ماءً كانت أو حليباً ينبجس من الصخرة البتراء، ويسقى المدائن السبع، تنهض أمامنا ثلاثة مواقف متميزة:

فأما الموقف الأول فهو الموقف الذى يرفض القيم الجديدة باسم القيم التى تأسس عليها مفهوم الأصالة:

«تَمعددوا ولا تستنبطوا» (عمر بن الخطاب):

تشبهوا بمعد لا بالنبط⁽³⁾

1 - Museum de Lyon-Ibid P.P 16 et 17 .

2 - المقطع الثالث من القصيدة - السطور من «48 إلى 50».

3 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران الحادى والأربعون والثانى والأربعون.

وأما الموقف الثانى فتعبّر عنه حماسة أولئك الذين رأوا صورتهم فى هذا
الحدث التى رحبوا بها وابتهجوا لحدوثها:

«نحن معاشر قريش من النبط من أهل

كوثى ريا» (ابن عباس)

وقيل فى كوثى ريا ولد إبراهيم الخليل⁽¹⁾

وأما الموقف الأخير فوسط بين الموقفين:

سطع هذا الضوء

على عمرو بن معد يكرب

واصفاً سعد بن أبى وقاص:

«أعرابى فى حبوته

نبطى فى جبوته

هو عربى عطاء، نبطى حذقا ومهارة⁽²⁾

هذا عن ولادة البتراء، فماذا ولدت البتراء؟

B - تمخضت البتراء عن ...

(a) فن فى العبادة:

على رأس مجمع الآلهة النبطى:

ذو الشرى

حجر أسود

هو نفسه الشمس⁽³⁾

1 - المقطع الثالث من القصيدة - السطور من «43 إلى 45».

2 - المقطع الثالث من القصيدة - السطور من «55 إلى 60».

3 -- المقطع الثالث من القصيدة - السطران العاشر والحادى عشر.

و «ذو الشرى» هو سيد الشراة؛ صاحب الشراة؛ هذه السلسلة الحوارية التي تشرف على حَجَر البتراء الرملى، والتي أعطاها اسمها الجغرافيون العرب.

لقد كان لـ «ذى الشرى» صنمٌ حَجَرٌ أسود هو واحدٌ من ثلاثة حجارةٍ سودٍ مشهورة في المنطقة السامية. فأما الحجر الثانى فحجر مكة، وأما الثالث فحجر حمص⁽¹⁾. وهذه الحجارة نيزكيةٌ مما دفع الأقدمين إلى الاعتقاد بأنها نازلةٌ من السماء. ومن هنا علاقتها بالشمس، وتحولها إلى رمزٍ لها.

ولسوف نرى أن «ذا الشرى» تشخيصٌ للشمس التى كان الأنباط يشركون معها كوكبين أقل منها منزلةً هما «عطار» و «الزهرة»:

ذو الشرى حَجَرٌ - عمود⁽²⁾

ويتميز صنم هذا الإله بأنه «حَجَرٌ» أسود، ذو زوايا أربع، لا أيقونى، يصل طوله إلى أربعة أقدام فى حين يصل عرضه إلى قدمين، ويرتكز على قاعدةٍ مطليةٍ بالذهب⁽³⁾.

وعندما أصبح الأنباط من زراع الكرمة ومنتجى النبيذ، راحوا يمزجون بين «ذى الشرى» و «ديونيزوس» مما سيكسب «ذا الشرى» وجهاً فتيماً. وعليه، ف :

من الحجر - الشراة

«أشرق يهوه»...⁽⁴⁾

«وهذه البركة التى بارك فيها موسى؛ رجلُ الله، بنى إسرائيل قبل موته فقال: جاء الرب من سيناء، وأشرق لهم من سعير»⁽⁵⁾.

1 - معجم الحضارات السامية - «هنري. س. عبودي» مطبعة «جروس بيرس» - طرابلس - لبنان - الطبعة الأولى - ص 344 - 415.

2 - المقطع السادس من القصيدة - السطر الثانى

3 - Voir "Theusares" dans la Souda - Lexique byzantin.

4 - المقطع السادس من القصيدة - السطران الثالث والرابع - جمعيات الكتاب المقدس المتحدة - University press - cambridge.

5 - الكتاب المقدس - سفر التثنية - الإصحاح الثالث والثلاثون.

و «سعير» هو الاسم الذى تطلقه التوراة على السلسلة الحوارية التى سماها العرب «الشراة». فهل يكون «ذو الشرى» - سيدُ الشراة - هو «ذاك الذى يكون»؟⁽¹⁾

من الحجر - الشراة

«أشرق يهوه»

فى ضبابٍ من البخور والصندل

وحوله مَنْ حوله،

حجرٌ دائرة

حجرٌ قضيبٌ

حجرٌ وسادة

حجرٌ رحيمٌ

حجرٌ معراجٌ⁽²⁾

لقد كان «يهوه» فى بداياته إلهاً للعبرانيين فقط. وكان نفوذه لا يتخطى حدود أرض إسرائيل ثم تطور هذا الإله القبلى - على حد تعبير المؤرخ اللبنانى «فيليب حتى» - إلى إله قومى فكونى واحد يتصف بالمحبة والعدالة والفقران⁽³⁾.

وأياً كان فإن «ذا الشرى» حجرٌ - عمودٌ:

مرئى بغيابة

تخرج منه كواكب تشد البصيرة

وتعلو بانبصر⁽⁴⁾

فـ «ذو الشرى» تشخيصٌ للشمس التى يسبقها «عطارد» إلى الشروق، ويخلفها عند الغروب. و «عطارد» هو الكوكب الذى لا يرى إلا قبيل شروق الشمس

1 - فى التوراة أن ملاك الرب ظهر لموسى بلهيب من نارٍ فى وسط عُلقة. ولما سأل موسى عن اسمه أجاب أهية الذى

أهيه، أى أكون الذى أكون. (سفر الخروج - الإصحاح الثالث).

2 - المقطع السادس من القصيدة - السطور من «3 إلى 11».

3 - «تاريخ سورية ولبنان وفلسطين» - «فيليب حتى» - الجزان الأول والثاني - ص. 332.

4 - المقطع السادس من القصيدة - السطور من «16 إلى 18».

أوبُعيد غروبها . فعندما يشرق وتكون الشمس غائبةً نعرف أنها ستشرق بعده . إننا نرى الشمس الغائبة من خلال حضوره . و «عطار» هذا مشخصٌ عند اليونانيين بـ «هرمس» و:

هل يكون هرمس
إلا الكُتبة ذلك الإله
النبطى الغامض؟

أتكون الكتابة اشتقاقه الأول؟⁽¹⁾

«ولقد جاء «كُتبة» من «ديدان» إذ تسميه النقوش اللحيانية «أُكُتُب» أو «كُتباي» مما يعنى «الكاتب» . ونحن نعرف أن «نبونيد» الذى قضى عشرة أعوام فى «تيما» و «ديدان» وفى الواحات الأخرى من العربية الوسطى لابد أنه نشر عبادة «نبو» «Nebo»؛ ذلك الكاتب الإلهى الذى كان كوكبه «عطار» وما «أُكُتُب» / «كُتبة» إلا مقابله الديدانى»⁽²⁾.

فإذا انتقلنا إلى «اللات» وجدنا أنفسنا أمام شريكٍ آخر لـ «ذى الشرى» . و «اللات» تعنى «الإلهة» . وقد ربط الأنباط بينها وبين المياه والينابيع:

ذو الشرى شاطيء يطمئن اللجُ لُجٌ يزحزح الشواطىء
نحو سيدة الماء . اللات

لا يقدر العقل

أن يترك دفء نهديها⁽³⁾.

و «اللات» هى الإلهة الرئيسية فى بصرى وحران . هذا ما تشهد به النقوش والقطع النقدية . ولقد وحدَ «هيرودوت» بينها وبين «أورانيا»؛ فينوس السماوية أو أفروديت . وبالنظر إليها كنجمة الصبح المضيئة، أطلق العرب عليها اسم «العزى»؛ أعنى العزيزة:

1 - المقطع السادس من القصيدة - السطور من 36 إلى 39.

2 - Museum de eLyon - Ibid - p.36.

3 - المقطع السادس من القصيدة - السطور من 19 - 22.

وَأَصْغُوا إِلَى خُطَوَاتِ الْعِزَى

نَجْمَةُ الصَّبْحِ

كوكب الحسن⁽¹⁾

وهذا ما يفسر التوحيد الذى بينها وبين «أثينا - منيرفا» ذات الخوذة والرمح والدرع فى منطقتى تدمر وحوران.

وعلى النقيض من ذلك يأتى نقش «Cos» ليوحد بينها وبين أفروديت. فلقد أصبحت «اللات» و «العزى» إلهتين متميزتين تبعاً لصيرورة مألوفة فى مجمع الآلهة المتختم فى ذلك العصر⁽²⁾.

ولقد كانت «العزى» - على ما يبدو - الإلهة الرئيسية فى البتراء. وكان لها معبدٌ خاصٌ بها، ولكن أنباط البتراء «كانوا يعبدون أيضاً»، «عثر عاثا التى من منبج». و «عثر عاثا» هى الإلهة السورية العظيمة التى كانت بتيلها فى وادى الصياغ يحمل التقاطيع نفسها التى لبثيل «العزى» فى «الرم»⁽³⁾.

ولئن كنا نعيد إلى كل هذه الوقائع، إن القصيدة تحفل بها عند وصفها لمعبد «العزى»:

بيت ذراع ذراعان

ينهض الجسم فيه كأنه ينهض فى إناء يتسع لوردتين

إحدهما زائره كأنها مقيمة والأخرى مقيمة كأنها زائره⁽⁴⁾

وفى معبد «العزى» كانت النساء «يتحلقن حول قامة اللات»⁽⁵⁾. فد «العزى» - اللات، الإلهة المرتبطة بالمياه، كانت لهذا السبب - على الأرجح - إلهة الولادة والموت.

1 - المقطع السادس من القصيدة - السطران الخامس والعشرون والسادس والعشرون.

2 - Museum de Lyon - Ibid - P 37

3 - Ibid - P . 36.

4 - المقطع السابع من القصيدة - السطور من « 1 إلى 3 ».

5 - المقطع السابع من القصيدة - السطران التاسع عشر والعشرون.

فمن أجلها كانت النسوة يأتين، ولها كنُ يقمن الصلاة من أجل أن تهبهن القدرة على أن يهبن الحياة.

وإذا كن ننسى، فلن ننسى الوليمة الجنائزية "Le symposium funéraire" التي تشكل في البتراء جزءاً من الطقوس والعبادات المخصصة للآلهة:

.... وترى إلى الآلهة يجلسون مع أصدقائهم

من البشر في قاعة واحدة يستقبلون زوارهم⁽¹⁾

أليس في هذا ما يشير إلى الطقس الجنائزي؛ هذا الحفل الذي يتضمن غناءً وطوافاً وتقريب قرابين، يشهد عليها ذلك المذبح الضخم الذي تم إخراجَه - أمام معبد البتراء الرئيسي - من تحت الأرض؟.

لقد كان لهذه الوليمة التي يسمونها «مرزح» شأنها الكبير في العبادة. وهذا ما يؤكدُه النقش الذي عثر عليه في البتراء على مقربة من الدير. ولنتذكر هنا «عبيدو ابن وقيل» وصحبه في مأدبة «عبادة» الإله⁽²⁾. فلقد كانت هذه الوجبة فعل تركية وتطهير يشارك فيه الإله، وتجري طقوسه في القاعة الثلاثية المصاطب؛ تلك القاعة التي يحتفلون فيها «بالموت الآخر... الحياة الأخرى»⁽³⁾ والتي كان السدنة القائمون عليها يلبسون «المخمل الأحمر» وفرو السنور؛ هذا «الأبيض البنفسج الذي يحلو له أن يسير معكم»⁽⁴⁾.

وكما تمخضت البتراء عن فن في العبادة، فقد تمخضت عن...

B - فن في الحياة:

ففي البتراء:

1- المقطع الثامن من القصيدة - السطران الثالث والرابع.

2- "R. Dussaud" - "La pénétration des en syrie avant l'islam- Librairie orientaliste- Paul gauthner- Paris - 1955- p.33.

3- المقطع الثالث من القصيدة - السطر السابع.

4 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران السابع والثامن.

شعراء يقرؤون قصائدهم فيما يتكئون على خواصر
كريمة⁽¹⁾

وفى البتراء:

إنها المرأة تُعلم كلمات الحب لا للسريـر
وحده بل أيضاً لعتبة البيت وسقفه وجدرانـه⁽²⁾.

وفى البتراء:

حقاً كأن المرأة والشاعر فى سريـر الحب ليسا
شيئاً آخر غير الأرض والسماء⁽³⁾

أتراه يريد الشاعر أن يقول إن الوحي لم يغتصب بُعداً من الشعر مكانته فى
البتراء؟. فالبتراء نأت بنفسها عن جمهورية أفلاطون التى لا مكان فيها للشاعر ولا
للمرأة.

إن صورتى الملك المتوج والملكة الزوجة - وقد التصقتا إحداهما إلى جانب
الأخرى على القطع النقدية التى سكها ملوك الأنباط - تشيران بوضوح إلى أهمية
المرأة ومنزلتها فى مجتمع الأنباط. فللمرأة حق التملك والإرث، ولها حرية التصرف
بما تملك، ولها أن تبني القبور الباهظة الكلفة وتورثها للأبناء فى تسلسل أمومي
دون ذكرٍ للآباء.

وهذا كله تشهد به النقوش.

فإذا انتقلنا إلى الكتابة وجدنا أنفسنا أمام وليدٍ آخر تمخضت عنه البتراء.

1 - المقطع السابع من القصيدة - السطران التاسع عشر والعشرون.

2 - المقطع السابع من القصيدة - السطران العشرون والحادى والعشرون.

3 - المقطع السابع من القصيدة - السطران الثانى والعشرون والثالث والعشرون.

C - فنٌ في الكتابة:

من الحروف التي احتضنتها الصخرة - البتراء

جاءت الحروف الكوفية

وليس إلا نقشاً آخر لصوت آرام⁽¹⁾

فالأنباط استخدموا الآرامية كلغة مكتوبة منذ عهد الإسكندر. وهذا ما تشهد به الرسالة التي وجهوها إلى «أنتيغونس» عام «312» وكانت مكتوبة بالحرف السوري؛ أعني الآرامي⁽²⁾.

و «تنحدر الكتابة النبطية من الكتابة الآرامية وفقاً لما كانت عليه في الديوان الفارسي. ولنتذكر بأن هذا الخط الرسمي هو تطورٌ باتجاه خطٍ عاديٍّ سريع للخط الآرامي الذي ينتمي إلى المرحلة الآشورية، والذي لم يكن في بداياته إلا الخط الفينيقي. وفي «تيماء» نستطيع أن نتابع التطور لأن الأنباط أعقبوا آرامي المرحلة الفارسية. ولكنه إن كانت الكتابة الآرامية قد احتفظت بنوعٍ من الوحدة حتى القرن الثاني قبل الميلاد، فإن التفكك التدريجي للإمبراطورية السلوقية قد ساعد على خلق دولٍ مستقلةٍ أصرت دواوينها على أن يكون لكلٍ منه طرازه الخاص في الكتابة. وهكذا وبدءاً من تغير المرحلة، فقد أصبح من اليسير التعرف على الكتابات النبطية واليهودية الآرامية والبتدمرية والسورية. وفي البتراء إبان حكم «الحارث الثالث» يظهر الميل إلى توسيع انحناءات بعض الحروف أو إغلاقها»⁽³⁾.

وشاهدة النمارة التي تعود إلى عام 328 بعد الميلاد، وتُعدُّ أول نقش عربي مكتوبة بالخط النبطي. وأما أول نقش عربي - بشكل مؤكد - فهو نقش «زبد» الذي يعود إلى عام 512 بعد الميلاد. ويُعدُّ خط النسخ الذي كُتبت به اللغة العربية - في قدمه - كالخط الكوفي الذي يُنسب إلى الكوفة في بلاد ما بين النهرين»⁽⁴⁾.

1 - المقطع التاسع من القصيدة - السطور من «1 إلى 3».

2 - Diodore - B. H XIX. P.96.

3 - Museum de Lyon - Ibid - P.P 47 et 48.

4- تاريخ سورية ولبنان وفلسطين - المرجع السابق - ص 427.

والسلام للضاد
للقلم النبطي الأرامي
سلام له حيث وكد حيث أقام
وحيث هاجر⁽¹⁾

أفلم يئن الأوان لأن تسلم الترسيلة نفسها بعد أن تجردت من لحمه التاريخ
والجغرافيا؟

II - الترسيلة :

سبقت الإشارة إلى أن العناصر التي تتكون منها الترسيلة تنتمي إلى نوعين؛
فهناك ما يقوله الرقيم النسيج بألوانه وأنساقها، وهناك ما يقوله الشاعر في الرقيم؛
أعني الحوارك « Les motifs » التي يرسمها وهو يفعل فعله في السداة. ومن الطبيعي
الأن ننسى سداة النسيج التي تظهر حين تكتمل تعريتها.

1 - عندما يتكلم الرقيم :

عندما يتكلم الرقيم يفصح عن تقابل بين ماضٍ يُسمى البتراء، وحاضرٍ يدعى
أوغاريت. فلئن كان مجد البتراء يسطع على امتداد المقاطع التسعة الأولى، إن
المقطع العاشر متخضم بالظلام المخيم على أوغاريت. فكل ما تبقى من الكوكب
المنطفيء ثقب أسود. أما احتراقه فتحوّل تاريخه المعلن إلى تاريخ مكتوب، واغتراب
سادة الأرض.

A - من التاريخ المعلن إلى التاريخ المكتوب:

إلى أوغاريت يأخذني اليوم هذا القلم

(هل سياخذ معه المعنى ويوزعه على فقراء الشكل؟) (1)

1 - المقطع التاسع من القصيدة - السطور من «5 إلى 8».

2 - المقطع السادس من القصيدة - السطر الأول والثاني.

3 - المقطع السادس من القصيدة - السطر الأول.

والقلم هنا هو القلم النبطي الآرامي الذي يقود الشاعر إلى المدراس؛ (2) معبد «ذى الشرى» (1). والقلم هنا ليس ما يكتب، وإنما ما يكتب. فالعربية تستخدم الآلة وتريد بها أثرها مما يعطى القلم دلالة الكتابة. «وقد أطلق القلم عند الكاتبين على الخط، فقالوا: يكتب بالقلم النسخي» (2).

وكما نرى، فإن النص ينطوى على نقلة من الكتابة إلى المكتوب، ومن ثم إلى جنس محدد من المكتوب هو التاريخ.

فأما المدراس؛ معبد «ذى الشرى» فيدل في العربية على «الموضع الذي يُدرس فيه كتاب الله. ومنه مدراس اليهود. والمدراس دارس كتب اليهود» (3).

وسواء كان المدراس معبداً لـ «ذى الشرى» أو كان مدرسة لتدريس اللاهوت واللاهوت العبري على وجه الخصوص، فحسب قراءتنا أن تنتزع له من بين القيم المعنوية قيمة «الدراسة» مما يترتب عليه: أن التاريخ النبطي الآرامي المعروض علينا للدرس يقود اليوم إلى أوغاريت، وأوغاريت تدل على فضاء عربي يتعين علينا تحديده لاحقاً، أو قل إنها فضاء عربية ترى أسلافها في الأنباط والآراميين:

من الحروف التي احتضنتها الصخرة - البتراء

جاءت الحروف الكوفية

وليست إلا نقشا آخر لصوت آرام

والسلام للضاد

للقلم النبطي الآرامي

سلام له حيث ولد وحيث إقام

وحيث هاجر (4)

1 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران الخمسون والحادي والخمسون.

2 - انظر مادة «قلم» في المعجم الوسيط - دار الفكر - دون ذكر مكان الطبعة وزمانها.

3 - المرجع السابق - مادة «درس».

4 - المقطع التاسع من القصيدة - السطور من «3 إلى 8»..

ولا يفوتنا هنا أن نلاحظ أن توظيف الشاعر لأوغاريت كرمز لهذا الفضاء إنما يتضمن عودة إلى الأصول عن طريق الخط. فالخط العربي ينحدر من الخط النبطي الذي ينحدر بدوره من الخط الآرامي وصولاً إلى الفينيقي، وربما أحيا كل هذا ما في الذاكرة من أن اليونانيين استخدموا اسم الفينيقيين. للدلالة على سكان الشواطئ السورية الذين كانوا يمارسون صناعة الأرجوان أو ما يسمونه في اليونانية بـ «Phoinix»⁽¹⁾.

فأوغاريت؛ هذا «الموطن الفينيقي» الذي أشعت منه الكتابة، ترمز هنا إلى حقل إشعاع خاص بكتابة محددة هي الكتابة العربية. ومن ثم فهي رمزاً لثقافة عربية حاضرة. والقلم الذي يأخذ الشاعر إلى أوغاريت إنما يأخذه اليوم... هذا اليوم.

ولكن أوغاريت - اليوم - فضاء خاوي من المعنى لأنه فقير في الشكل. ألا ترى كيف سقط الشكل اكتفاءً بما يصفه؟:

لا بلسانه يتكلم الحجر هنا بل بأردافه⁽²⁾

لقد كان تاريخ البتراء تاريخاً تقدّه الأزاميل، ولكن أوغاريت اليوم تاريخ تكتبه الأقلام. وبين المعالم والكتابة تجدر الإشارة إلى أن الأنباط لم يتركوا شيئاً مكتوباً إلا ما كان نقشاً على حجر أو سكاً على نقود. ووحدها المعالم المقدودة في الصخرة - البتراء هي التي تتحدث عن البتراء في البتراء.

وبالمقابلة مع الحجر الذي يتكلم في البتراء ليضيء بنور مبهر، إن الحجر الأوغاريتي يوصف مما يعرض نوره لتسريب شيء من الظل. فالوصف استحضار «re-présentation» أو حضور ثان. إنه إحضار في ذهن من يقرأ الوصف لشيء حاضر في ذاته. وإلى الوصف يعود مصدر «المحو» على حد قول «أدونيس». إلى الوصف يعود السبب في تضييع «التاريخ حقيبة أوراقه الخاصة» وفي أننا:

نشرب ماءً لا نقدر أن نراه⁽³⁾

1- تاريخ سورية ولبنان وفلسطين - فيليب حتي - المرجع السابق - ص 78 .

2 - المقطع العاشر من القصيدة - السطر الثالث.

3 - المقطع العاشر من القصيدة - السطر من 18 إلى 20..

لقد تشكّل حجر البتراء فتكلم وأفصح عن مجد أبنائها الذين لا اغتراب
لجدهم. فأما المعنى الذى يفيض عن الحجر فهو العظمة. وهنا يتدخل «السيق»؛ هذا
المدخل الوحيد للبتراء الذى لم تقدّه يد البشر، ليعبر عن قطعة فى المكان:

احملوا ذاكرة الصحراء فى طريقكم إلى الشق

ويقال: السيق

أهو جسم واحد

شقّ نصفين

لا يلتقيان؟⁽¹⁾

فبفضل هذا الشق انشطر المكان إلى شطرين؛ الصحراء والبتراء. فأما
الصحراء فـ «أرض» فضاء واسعاً فقيرة الماء⁽²⁾ وأما البتراء فأرض مسكونة ضيقة
غنية بالماء.

وبفضل هذا الانشقاق تمّ انشقاق آخر بين المعجزة والمكان الذى تحققت فيه.
فلسوف يمهد هذا الانشقاق إلى انشطار البشر إلى شطرين؛ واحد يعرف أبنائه
كيف يلامسون السماء، وآخر:

مَنْ يَعْلَمْنِي أَنْ أُمْسَ السَّمَاءَ⁽³⁾

فالسيق:

نفقٌ تمسك به السماء من رأسه وتبتُّ فيه لألاءها⁽⁴⁾

ولا شك أن الصورة تنزل فى وصفٍ يجلو حقيقة المكان: شعبٌ ضيقٌ إلى
الحد الذى يتحول معه إلى نفقٍ يسمح بعبور النور. ولكن الصورة تقوم بقلب المكان

1 - المقطع الثالث من القصيدة - السطور 1 إلى 5.

2 - عدا إلى مادة «صحر» فى «المعجم الوسيط» المرجع السابق.

3 - المقطع الثانى من القصيدة - السطر السادس.

4 - المقطع الخامس من القصيدة - السطر الأول.

من الأفقى إلى العمودى. فالسيق كطريق اتصال بين نقطتين من الأرض ينتصب شامخاً إلى السماء منفتحاً على لآلاتها. إنه يبشر بعظمة البتراء، ويمهد الدرب للنور.

فإذا انتقلنا إلى «قبر المسلات» وجدنا أنفسنا أمام معلّم من «صخور الجن»⁽¹⁾ يحيى الزائر على مدخل البتراء. وفى التقليد الإسلامى أن الله الذى خلق الإنسان «من صلصال من حمأ مسنون»⁽²⁾ خلق الجن «من قبل من نار السموم»⁽³⁾ وأخضع للنبي «سليمان» هذه المخلوقات التى اعتادت ملامسة السماء مديرة سمعها إلى ما يدور فيها؛ «وأنا لمسنا السماء فوجدناها ملئت حرساً شديداً وشهباً»⁽⁴⁾، «ومن الجن مَنْ يعمل بين يديه بإذن ربه، وَمَنْ يَزْغُ مِنْهُمْ عَنْ آمُرنا نذقه من عذاب السعير»⁽⁵⁾. أفلم يحضر له أحد هؤلاء عرش بلقيس قبل أن تطرف عينه⁽⁶⁾؟

إن «قبر المسلات» هذا الذى يتبدى للناظر، صخورُ جن. ولهذا السبب فإنه يعبر عن انطلاقة الانسان الذى أراد بكفاحه الخارق أن يرتقى إلى مصاف الآلهة، وأن ينزل عليهم ضيفاً فى منازلهم.

وعلى مقربة من قبر المسلات تنفتح «القاعة الثلاثية المصاطب» التى ربما كانت مخصصة لـ «ذى الشرى» معنة عن رغبة الآلهة فى تلبية نداء الإنسان. ففيها يعبر الإنسان من الموت إلى الحياة، ولا فرق فيها بين الآلهة والبشر:

ادخلوا قاعة الاحتفال

بالموت الآخر الحياة الأخرى يطيب للمخمل الأحمر أن يسير معكم

1 - المقطع الثالث من القصيدة - السطر السادس.

2 - القرآن الكريم - سورة الحجر - الآية السادسة والعشرون.

3 - المرجع السابق - الآية السابعة والعشرون.

4 - المرجع السابق - سورة الجن - الآية الثامنة.

5 - المرجع السابق - سورة سبأ - الآية الحادية عشرة والثانية عشرة.

6 - المرجع السابق - سورة النمل - الآيات من 38 إلى 40.

ويطيب للأبيض البنفسج

ويسير معكم ذو الشرى⁽¹⁾

فرقة الآلهة الذين:

.....
يجلسون مع أصدقائهم

من البشر في قاعةٍ واحدةٍ يستقبلون زوارهم⁽²⁾

مشهدٌ مألوفٌ في البتراء التي تستطيع أن ترى فيها «الموت يذبح عند كل حجر»⁽³⁾.

ففي البتراء عُمِدُ البشر بـ «ماء السر» فتقاسموا الخلود مع الآلهة:

يتفجر ماء السر أنى توجهتهم
ولن تضربوا أية صخرة⁽⁴⁾
ولا حاجة إلى أية عصا

إن البتراء معجزة هذه المياه واهبة الحياة. إنها صخرة الصحراء المغطسة في مياه العمودية، تضيف على من يصارع الصخر شرف معانقة الفجر باسمها، ونقش اسمه إلى جانب أسماء الآلهة:

كم كانت طيبة لهجة الفجر وهو ينتصر لأهل البتراء
وما أسعد الحروف التي كَوْنُ بها كلماته فيما كان يحضنه باسمها
الحارثُ

.... نُقش اسمه تمجيداً في المدراس -

معبدِ ذو الشرى⁽⁵⁾

-
- 1 - المقطع الثالث من القصيدة - السطور من س6 إلى 9.
 - 2 - المقطع الثامن من القصيدة - السطران الرابع والخامس.
 - 3 - المقطع الثامن من القصيدة - السطر السادس والثلاثون.
 - 4 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران الثالث عشر والرابع عشر.
 - 5 - المقطع الثالث من القصيدة - السطور « 37 - 47 - 48 - 50 - 51 ».

ومعالم البتراء سواء منها ذلك المحفوظ بعناية كالصخرة - الخزنة رائعة الفعل
الرجولى فى الصخر الذى تجاوب - بدوره - فى استسلام أنثوى خلاق:

للأنوثة هذا المكان

كل مكان لا يؤنث

لا يُعَوَّلُ عليه (ابن عربى)⁽¹⁾

أو ذاك الذى مسته قليلاً يد الزمن، كمعبد «العزى» الذى:

لا يجد مَنْ يعنى به غير الغبار والريح

لكن الغبار الذى لا مس مرة كاحل العزى

لكن الريح التى لا تزال تتردد فى حنجرتها

تنهدات النساء اللائى كن يتحلقن

حول قامة اللات⁽²⁾

هذا المعبد المتروك للغبار الذى يدور ويدور ناشراً بدورانه عزة اكتسبها من
احتكاكه بـ «العزى» أنثى الأعز: عزة بحجم الابتهاالات وإصرارها على التأييد من
خلال صوت الريح...

أو كان منها «قصر البنت» الذى طار به خيال البدو إلى «بنت فرعون» لما
أسفر عنه من عزة...

كل هذه المعالم تقول إن البتراء «جرة الأنوثة» أنتجت جنساً من العمالقة. إنها
تقول إن البتراء العربية التى:

سماها اليونان

آرابيا پترايا⁽³⁾

1 - المقطع السادس من القصيدة - السطور من «29 إلى 31».

2 - المقطع السابع من القصيدة - السطور من «16 إلى 20».

3 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران السابع والعشرون والثامن والعشرون.

كانت تستيقظ كل يوم.. تمسح جبين النهار.. وتتقدم:

لتكتب تاريخها في موكب من أحصنة الضوء⁽¹⁾

وتقول إن تاريخ البتراء سواء كان صنيع الجن أو فعل الأبطال من أنصاف
الآلهة، هو نور يتلألأ في السماء:

أسمع حركة في فهرس البتراء أهى أرواح سفلى

أم هو حفيف الفلك؟ كيف أندمج في هذه

الاشعة وأكون جزءاً من هذا الأثير؟

وتقول وتقول إن الحجر في البتراء الغافية اليوم هو الذى «يُنمى البشر»⁽²⁾
ويفتح الأفق لهم لـ «ملاسة السماء»⁽³⁾.

هذا هو خطاب الحجر في البتراء وهو يتحدث بنفسه عن نفسه. فأما الحجر
الأوثغاريتى فقد غيَّبه «أردافه» أو قل أتباعه الذين استلبوا منه دوره في التعبير عن
نفسه بنفسه مما غيَّب معناه، ووسمه بالفقر في شكله. فالحجر ضمانته المعنى، وأما
وصفه فزيف وتزوير لا لشيء إلا لأنه حضور آخر؛ حضور الغائب.

ولكن. ألم يتمخض الحجر الأوثغاريتى عن أولئك الذين:

يلعبون مع النجوم والشهب⁽⁴⁾

فماذا إذن عن اغتراب هؤلاء الذين كانوا في يوم من الأيام سادة الأرض؟

1 - المقطع الثالث من القصيدة - السطر الرابع والخمسون.

2 - المقطع الأول من القصيدة - السطر الثالث عشر.

3 - المقطع الثانى من القصيدة - السطر السادس.

4 - المقطع العاشر من القصيدة - السطر الرابع.

B - اغتراب سادة الأرض:

للحجر فى «أوغاريت»:

جذور كالشجر

.....

له أطفال يلعبون مع النجوم والشهب وليس عندهم شىء

السماء هى التى تاخذ ما يقطفون⁽¹⁾

فجذور الحجر الأوغاريتى تمتد إلى ماضٍ هو البتراء. ولكن السماء التى استعبدت أحفاد البتراء؛ أطفال «أوغاريت» هى نفسها السماء التى شوّهت الحجر. فمن العظمة القديمة؛ عظمة الحجر، وعظمة الإنسان الذى ارتفع إلى مصاف الآلهة وجالسهم، لم يبق إلا الأثر:

فى القاعة بقايا زوار ومستقبلين وجوه

لم يبق منها غير ما استطاع الحجر أن يخبئه

أجسام بلا سيقان ولا رؤوس بياض أكف

عناقيد امرأة نصفها الأعلى لبوة

فم كأنه يصرخ: لا تشوهوا شفتى

راس نسر عيون مها قرون ماعز

خيول أطفال رجال نساء

استُبلت عيونهم وما بين أفخاذهم نجوم وصلبان

لن تجد أى هلال.....⁽²⁾

1 - المقطع العاشر من القصيدة - السطور من «3 إلى 5».

2 - المقطع الثامن من القصيدة - السطور من «5 إلى 13».

«وحين ترى إلى الخليقة التي كوَّنتها الأزاميل، وترى أعضائها المقطعة تسأل صارخاً: مَنْ لَطَّخَ هذه البراءة؟ مَنْ شَوَّهَ وسجن ونفى؟» (1) وتكتشف:

ما أغمض حزن اللقاء بين منفى البشر ومنفى الحجر (2)
وتتساءل:

أيها الطاغية، هل حقاً كانت معك يد الله؟ (3)

إن منفى الحجر هو هذه الحرب المعلنة على المعالم الفنية. وسواء كانت هذه الحرب حقيقية أو رمزية، فإنها إخراج للحجر من مجال الكلام باسم كلامٍ أت من السماء؟.

وإذا كان منفى الحجر كذلك، أفليس منفى البشر رفضاً لإدخالهم في سماءٍ رفعوها بأنفسهم، باسم سماءٍ أعلى؟.

لقد كان البشر والحجر في البتراء بُناةً للسماء، فأصبحا في «أوغاريت» مغرَّبين عن السماء مستلبين.

وكان الحجر في البتراء ينمى البشر ويحولهم إلى جنٍ يطرقون أبواب السماء، أو أنصاف آلهة يسكنونها، وكان البشر في البتراء يرفعون حجراً أسود إلى مصاف الآلهة:

ذو الشرى

حجرٌ أسودٌ

هو نفسه الشمس (4)

إنه سيد الشراة المطلق؛ يشرق - دوماً - بعد مغيبه، وهو إنسان البتراء يعيد حجره النيزكى؛ هذا الظهور الأسود لسيد الشراة، إلى مكانه الأصلي بحركةٍ تعترف

1 - المقطع الرابع من القصيدة - السطور من 16 إلى 18،.

2 - المقطع الرابع من القصيدة - السطر التاسع عشر.

3 - المقطع الرابع من القصيدة - السطر العشرون.

4 - المقطع الثالث من القصيدة - السطور من 9 إلى 11،.

بقوته، ولكنها تشهد بتنصيبه. فآلهة البتراء لا تتجلى لأنها لا تختبئ أصلاً، ولكنها يتم تنصيبها من طرف البشر:

ذو الشرى حجر / عمود

باسمه تنسج القوة دروعها الحمر⁽¹⁾

حجر أسود.. حجر عمود.. أيقونة لا أيقونية لسيد الشراة. ولهذا السبب بالذات فهو ركيزة مفتوحة على ظهورات السيد اللامتناهية. فالسيد هو تلك القوة التوسعية التي تتدارك العدوان بالهجوم الدامي، مما يجعل من صاحبها «عناناً لرأس الزمن»⁽²⁾. ومن حيث هو يلجم الزمن، فإنه هو الذي يحدد وجهة التغيير كمحرك جاذب:

لا يجيء الزمن إلا بين خطواته⁽³⁾

وسواء كان السيد «أريس» Arès أو كان «كرونوس» Chronos؛ ذاك الذي يقود الأشياء إلى نهاياتها، فإنه يبقى محرك التغيير؛ أعنى محرك التاريخ:

ذو الشرى شرراً في عسل التاريخ⁽⁵⁾

لقد رفع الإنسان «ذا الشرى»؛ هذا الحجر الأسود إلى مرتبة العلة المحركة، وأضفى عليه مرتبة العلة الأولى :

به يحمل الفكر مصابيح ويوغل في المادة⁽⁶⁾

ومن ثم فإن «ذا الشرى»:

1 - المقطع السادس من القصيدة - السطران الثاني والثاني عشر.

2 - المقطع السادس من القصيدة - السطر الثاني عشر.

3 - المقطع السادس من القصيدة - السطر الثالث عشر.

4 - "Vocabulaire technique et critique de la philosophie" André Laland - Éd; Quadrige, dans P.U.F - Paris-1991- - 4

Voir "Temps".

5 - المقطع السادس من القصيدة - السطر الثالث عشر.

6 - المقطع السادس من القصيدة - السطر الرابع عشر.

شاطيء يطمنن اللجُ لُجُ يزحزح الشواطيء نحو سيدة الماء اللات⁽¹⁾

فالفكر المبحر في أعماق ما يكون، عندما تعترضه ظلمات لا يبدها «ذو الشرى» أعنى الشمس.. هذا الفكر يتدخل فينصبُّ الإلهة سيدة الماء؛ سيدة الموت والحياة، مبدأ أول.

ويدخل «اللات» تنتصب إلهة أخرى:

تخاطبه يا هو يخاطبها يا هي⁽²⁾

فترسم صورة التكافؤ؛ تكافؤ في الأهمية، وتكافؤ في الاحترام. أليس هو السيد الذي لا يُسمى؟ أليست هي الإلهة التي لا اسم لها؟
وتجيبه، «فتسمعون خطوات العزى»⁽³⁾؛ هذه التي صنعتها القوة. فقوتها هي التي أعطت:

للريح أن تقول الكلام الأخير⁽⁴⁾

وقوتها هي التي جعلت ما يبْدُ يحتوى ما يجمع، وجعلت «الماء يحتوى النار». ⁽⁵⁾ فهي موحدة الأضداد، معيدة التعدد إلى الوحدة البدئية. وممزقة الوحدة إلى أضداد. إنها «العزى» التي أعطت:

للجناح أن يقسم الفضاء قسمين

واحداً للشهيق وآخر للزفير⁽⁶⁾

وماذا عن الكتابة؟ أفلم ترتق بدورها إلى مصاف الآلهة في البتراء؟ هو ذا «الكُتْبَةُ» «رسول الآلهة ذو الخف المجنح». فهل انتقم إله البتراء لغموضه فاتصف

1 - المقطع السادس من القصيدة - السطران الثامن عشر والتاسع عشر.

2 - المقطع السادس من القصيدة - السطران الثامن والعشرون.

3 - المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطر الثالث والعشرون.

4 - المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطران الخامس عشر والسادس عشر.

5 - المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطر السابع عشر.

6 - المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطران الثامن عشر والتاسع عشر.

بالكونية وانتمى إلى محطى الأيقونات؟. أهى لعنةً منه تلك التى جعلت «أهل الكتب الثلاثة برعايتهم الكلام، وإهمالهم الحياة ... بغناهم بالكلمات، وفقرهم بالمنجزات... ينسون الأرض؟ أيتها الأرض الأم.. أيها الجاحدون انظروا إلى عرى العالم اليونانى البيزنطى القديم.. انظروا إلى صحارى قشتالة الحزينة المألحة التى تبتعث الإحساس بالمرارة.. انظروا إلى قنوات الهند التى هجرها الإنكليز.. وإلى فارس جنة الله هذه.. ماهى؟ من اليهودية إلى تونس إلى المغرب.. ومن أثينا إلى جنوة.. كل هذه القمم الصلعاء التى ترنو إلى المتوسط من علاها فقدت تاجها من الثقافة.. تاجها من الغابات. هل سيعود هذا التاج؟ لا. أبداً، وإذا ما أُتيح للآلهة القديمة أن تخرج من قبورها.. إذا ما أُتيح لتلك الأجناس الفعالة القوية التى ازدهرت برعايتها هذه الشواطىء أن تقول شيئاً، فإنها ستقول: يا أهل الكتاب التعساء، أهل النحو والكلمات والحذقات التى ليس لها معنى: ماذا فعلتم بالطبيعة؟»⁽¹⁾

ونحن لم نكن لنقتبس من «توراة الإنسانية» هذا النص الذى يحمل أهل الكتب الثلاثة مسئولية طغيان الكلمة على المَعْلَم لولا أن «الرقيم» ألح على أن:

الطين هنا يرسم الروح لا طين سومر وبابل وآرام بل طين قريش⁽²⁾

فالسماوات - الواحدة تلو الأخرى - استُكبت بُناة السَّماء الذين «يلعبون النجوم والشهب»⁽³⁾ منجزاتهم، ولم يبق من البتراء: هذا «ناسى الذى كان فيه البشر سادة الأرض إلا حاضراً لا يكاد الشاعر يراه:

إلا محمولاً على حصاة سوداء تدحرجها يد الله⁽⁴⁾

فالحجر بعد البتراء لم يعد هو الذى يَنُمى البشر. ولم يعد الإنسان قادراً على أن يرفع الحجر. وإذا ما اتفق للإنسان أن يلتقط شمساً تسقط منطفئة، ويرمى بها نحو السماء لكى تبتُّ لآلها من جديد، فإنها لا تشع نوراً، بل تسقط حصاةً سوداء... نرداً يُرمى ليُكعب به حاضراً يدعى «أوغاريت».

1- "Bible de l'humanité" II, 9 (p.470) - Michelet- dans "Michelet" Par "R. Barthes" -Éd; Du Seuil -

Coll; Ecrivains de toujours-Paris 1975 - P. 63.

2 - المقطع العاشر من القصيدة - السطران العاشر والحادى عشر.

3 - المقطع العاشر من القصيدة - السطر الرابع.

4 - المقطع العاشر من القصيدة - السطر الثامن.

لقد تمخض سادة الأرض عمَّن غرَّيتهم يد السماء. هذا ما يقوله الرقيم، فماذا يقول الشاعر؟

2 - عندما يتكلم الشاعر:

كفراشة تجذبها شمس البتراء تحت خطر الاحتراق...

كمستنير بشمس البتراء يقول:

.... هل سأقدر أن أقول ما لم أعرف

أبدأ كيف أقوله؟⁽¹⁾

فما يقوله الشاعر، هو في الوقت نفسه قولٌ وتأملٌ في صيغة القول. وأما موضوع القول فهو الرقيم:

لا أقول نثراً لا أقول شعراً

بل أكتب رقيماً⁽²⁾

«أكتب رقيماً» هو أيضاً «رقيم البتراء»⁽³⁾ هو «الكتاب الذي تكتبه البتراء، أو تنقُطه، تبينُ حروفه، تنقشه، توشيه، تطرزه وتخططه»⁽⁴⁾.

و «الرقيم» كمشتق من الفعل «رَقِمَ» صفة تأتي على صيغة مبالغة اسم الفاعل بمعنى اسم المفعول. على أن «رقيم البتراء»؛ رقيم الحجر هو المكان الذي ترسمه «يد الحجر (التي) ترسم المكان».

إن القارئ وهو يتابع الجدول من اليمين إلى الشمال ومن الأعلى إلى الأسفل يجد أمامه السطرين الأول والثاني من عنوان القصيدة في تعاقب معكوس، كما يجد أمامه السطر الثاني من المقطع الأول للقصيدة.

1 - المقطع الرابع من القصيدة - السطران العاشر والحادي عشر.

2 - المقطع الأول من القصيدة - السطران الأول والثاني.

3 - عنوان القصيدة.

4 - عد إلى مادة «رَقِمَ» في المعجم الوسيط - المرجع السابق.

		أنا
رقيماً	أكتب	(الشاعر)
رقيم		
(رقيم)		البتراء
		يد الحجر
المكان	ترسم	(التي)

ولما كنا مسلحين بإمكانية الإبدال "Commutation" داخل الحقل الأمثالي الواحد "de même paradigme" فإن في وسعنا أن نقرأ ما يلي:

إن الشاعر وقد وضع نفسه موضع البتراء فجعل من نفسه يداً للحجر البتراء، يكتب لها ما تكتبه، يرسم لها ما ترسمه، أعنى مكاناً أو رقيماً يتكون معناه من مجموع «المَعْنَيَات» "Sèmes"⁽¹⁾ التي يقدمها النص:

في الرقيم خمسة أقوال:

أحدها أنه اللوح

الثاني أنه الدواة بلغة الروم

الثالث القرية

الرابع الوادي

الخامس الكتاب....⁽²⁾

1 - المعنويات جمع للكلمة «مَعْنَاة»، والمعناة والمعنى واحد في العربية، وقد ذهبنا إلى استخدامها للتمييز بين الكلمتين الفرنسيين، Sème و Sens - عد إلى المعجم الوسيط - المرجع السابق.

2 - المقطع الأول من القصيدة - السطور من 3 إلى 8،.

فأما الرقيم اللوح، فإنه يعيد إلى الألواح المقدسة كـ «اللوحة المحفوظة» الذي ورد ذكره في القرآن الكريم⁽¹⁾، أو ألواح «موسى». إنه يعيد إلى نص يوجد خارج الزمن لكي يستمر إلى ما بعد الزمن. إنه يعيد إلى ترسيمة مقدسة مقدرة للخلود.

وأما الرقيم الحبر فمجاز الآلة. إن المحبرة آلة الكتابة تطلق هنا على ما هو مكتوب للدلالة على انفتاحه.

وأما الرقيم القرية أو الوادي، فيعيد إلى النص القرآني «أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا»⁽²⁾، كما يعيد إلى تفسير هذا النص، ففي معجم البيان في تفسير القرآن لـ «الطبرسي» «أنه اختلف في معنى الرقيم، ف قيل إنه اسم الوادي الذي كان فيه الكهف، عن ابن عباس والضحاك، وقيل الكهف غار في الجبل، والرقيم الجبل نفسه، عن الحسن، وقيل الرقيم القرية التي خرج منها أصحاب الكهف، عن كعب والسدي، وقيل هو لوح من حجارة كتبوا فيه قصة أصحاب الكهف ثم وضعوه على باب الكهف، عن سعيد بن جبير واختاره البلخي والجبائي، وقيل جعل ذلك اللوح في خزائن الملوك لأنه من عجائب الأمور، وقيل الرقيم كتاب ولذلك الكتاب خبر فلم يخبر الله تعالى عما فيه عن ابن زيد»⁽³⁾.

وسواء كان الرقيم لوحاً أو وادياً أو قرية، فإنه رقيم أهل الكهف. والسبعة النيام يشكلون تقاطع المجموعات المعنوية الثلاث التي تشكل بدورها مجموعة كبرى تشترك مع المجموعة التي تكونها المجموعات التحتية «لوح - دواة - كتاب» في عنصر واحد هو المجموعة التحتية «لوح». وأما المجموعات التحتية الثلاث التي ذكرناها فتتشترك مع بعضها في عنصر «الكتابة».

وهكذا يكون الرقيم كتاباً مغلقاً يدل عليها «الكتاب»، مفتوحاً تدل عليها «الدواة» أعني إمكانية للكتابة، مقدرة للخلود يدل عليها «اللوحة». وهذه الكتابة هي قصة السبعة النيام، حيث اللوح قصتهم؛ قصة قريتهم أو واديتهم.

1 - القرآن الكريم - سورة البروج - الآيتان الثانية والعشرون والثالثة والعشرون.

2 - القرآن الكريم - سورة الكهف - الآية الثامنة.

3 - «مجمع البيان في تفسير القرآن» الطبرسي - «دار إحياء التراث العربي» - بيروت - لبنان - المجلد «5 - 6» ص

وهكذا يصبح من حقنا أن نقرأ قول الشاعر «أكتب رقيماً» على النحو التالي:
أنا؛ يد الحجر، أكتب للأبدية المقبلة قصة النيام السبعة؛ قصة قريرتهم المسماة رقيماً،
أو واديهم المسمى بـ «الرقيم».

ولما كان الرقيم هو الاسم العربي للبتراء. فإنه يحق لنا أن نقرأ من جديد: أنا
يد الحجر، أكتب قصة «بتراء» نام أهلها ثم أفاقوا ثم عادوا إلى النوم من جديد
بتراء نامت ثم أفاقتم ثم عادت إلى النوم من جديد:

أسمع حركة في فهرس البتراء أسمع نبضاً في قفصها
الصدرى⁽¹⁾

فالبتراء - التي تعنى هنا تاريخ البتراء - لم تمت، ولكنها غافيةٌ ليس إلا. إلا
تسمع نبضها كيف تحول إلى مطرقةٍ لمن يتوقف قبل أن تنتهى الجملة الشعرية؟. إنه
قرع ذاك الذى يرفض القفص، فقلبُ البتراء مازال ينبض، والبتراء لم تمت. ولكن، ما
هذا السكون؟

أهو الحجر يتفتح وينمو
لا توقظوا الحجر من نومه لا تعكروا بحيرة أحلامه
انظروا للحجر جسداً ورد⁽²⁾

إن البتراء تنام نومة من يطلب الاستجمام. هذا ما يؤكد لونها الوردى.
ولسوف تفيق البتراء من جديد. ومن جديد سينمى الحجر البشر، وتلمس «الأرواح
السفلى» السماء راسمةً بالحجر «ذلك الشكل.... تلك الدوائر... هذه الخطوط»، كاتبةً
تاريخ «بتراء» تتمخض عن أقران متنافسين متسائلين:

كيف اندمج فى هذه
الأشعة وأكون جزءاً من هذا الأثير؟

1 - المقطع الأول من القصيدة - السطران التاسع والعاشر.

2 - المقطع الأول من القصيدة - السطور من 10 إلى 12 .

هل ساجد هي هاموس الحبر ما يشرح ذلك

الشكل تلك الدوائر هذه الخطوط

مَنْ يَعْلَمُنِي أَنْ الْمَسَ السَّمَاءُ؟(1)

فالبتراء .. هذا التاريخ النائم اليوم، أفاقت مرة من نومها الحبرى. وحينها كان اسمها «الحجر»، وكان ناقة صالح:

أخرجها صالح من الصخر علامة على نبوة

كانت تطوف المدائن السبع توزع خليبها

لم تؤمن ثمود.....(2)

وحينها «... أخذ الذين ظلموا الصيحة فأصبحوا في ديارهم جائعين. كأن لم يَغْنُوا فيها إلا إن ثموداً كفروا ربهم ألا بُعْداً لثمود».....(3) «فأخذتهم الرجفة فأصبحوا في ديارهم جائعين»(4).

هذا ما قاله فم السماء(5)

وعادت الناقة إلى الصخرة، ونامت المدينة الرقيم. ثم أفاق السبعة النيام من جديد، في البتراء:

مِنْ هَذِهِ النَّاقَةِ - الصَّخْرَةِ

خَرَجَتِ الْبَتْرَاءُ(6)

1 - المقطع الثاني من القصيدة - السطور من «2 إلى 6».

2 - المقطع الثالث من القصيدة - السطور من «16 إلى 18».

3 - اقران الكريم - سورة هود - الآيتان السابعة والستون والثامنة والستون.

4 - القرآن الكريم - سورة الأعراف - الآية الثامنة والسبعون.

5 - المقطع الثالث من القصيدة - السطر الرابع والعشرون.

6 - المقطع الثالث من القصيدة - السطران السابع والعشرون والثامن والعشرون.

تلك التى:

سمّاها اليونان

أرابيا پيترايا⁽¹⁾

وعَمَدُها «الحارث الثالث» بماء السر الذى «يتفجر أنى توجهتم»⁽²⁾؛ ماء السر الذى يشهد على يقظة صخرةٍ أخرى، هى صخرة «موسى»، وانبعاثٍ آخر إلى الحياة.

ولَكَمْ كانت حروف الفجر سعيدةً وهو يكونُ بها:

كلماته فيما كان يحضنه باسمها

الحارث⁽³⁾

ولكنُ البتراء عادت إلى النوم. وبانتظار القبلة التى «تَعْكُرُ بحيرة أحلامها»⁽⁴⁾ فإن «الأميرة النائمة» مازالت على لونها الوردى.

والبتراء التى لا بد مستيقظة، لأنها استيقظت فيما مضى، شمسٌ تشرق على العارف دون وسيط. فالاحتكاك بها معرفةٌ إشراقية «Noésis»، وتأملُها يفترض الصعوبات التى يجتازها «ذاك الذى حرّر من قيوده، وأكره فجأةً على النهوض.. إدارة العنق.. السير.. النظر فى اتجاه النور. لسوف يتألم وهو يقوم بكل ذلك، ولسوف يفقد القدرة على الرؤية وهو يواجه الأضواء المبهرة»⁽⁵⁾.

فمثل هذا الشخص ينتمى إلى «أولئك البشر الذين يعيشون فى نوعٍ من السكن السفلى؛ سكنٍ على شكل كهف. وعلى امتداد الكهف مدخلٌ يفتح واسعاً

1- المقطع الثالث من القصيدة - السطران السابع والعشرون والثامن والعشرون.

2 - المقطع الثالث من القصيدة - السطر الثالث عشر.

3- المقطع الثالث من القصيدة - السطر السابع والأربعون.

4 - المقطع الأول من القصيدة - السطر الحادي عشر.

5- platon - oeuvres complètes - Ed; la pléiade - Gallimard- Paris - 1950 - 1- République - Ch 17) - p.

على جهة النور. وداخل هذا السكن، ومنذ الطفولة، كان هؤلاء البشر مقيدين من الأرجل والأعناق»⁽¹⁾.

والبتراء شمسٌ

تستيقظ عاريةً حتى من قميص نومها تنظر إلى....⁽²⁾

شمسٌ تنير وتحرق. هي تعرف ذلك، وتطمئن الشاعر الذي لا يعرف ما إذا كان قادراً على قول ما لم يعرف أبداً كيف يقوله:

نارى اليوم بردٌ وسلامٌ⁽³⁾

على غرار النار التي لم تحرق «إبراهيم». تؤكد البتراء المطمئنة.

إن من الصعب التأمل فى الشمس. ولكن من الأصعب العودة إلى الكهف للتبشير بما اكتشفناه خارج الكهف. فلتواصل البتراء محاولتها فى الإغواء عبر هذا العلم الذى تضيفه إلى العلوم:

أضيفوا إلى العلوم علماً آخر. كيف يلبس الحجر الغواية، كيف يشتهى ويشتهى فاتحاً صدره باسطاً ذراعيه وكيف يهوى سريره⁽⁴⁾.

فهل يستسلم الشاعر؟. هل يجعل من نفسه صوتاً للبتراء إذا ما كشف له الحجر عن سره؟:

قل الحجرُ مسكونٌ بالغيبِ

وقل للسماء ضعى يديكِ على كتفى

1- IBID - P. 1102.

2- المقطع الرابع من القصيدة - السطر الأول.

3- المقطع الرابع من القصيدة - السطر الرابع.

4 - المقطع الرابع من القصيدة - السطور من 9 إلى 11.

هل ستكون أيها المحيط، النجم الذي رُميتُ به

واستنرت؟ هل ستكون الأكثر اطمئناناً

إلىّ والأكثر وثوقاً بى - أنا المأخوذ

بربما

وبالهشاشة

وبالظن؟⁽¹⁾

فالبتراء «هذا المحيط من اللون والضوء»⁽²⁾ سماءٌ مسكونةٌ بالغيب. والشاعر - هذا الذى يقترب منها سواء بسواء كأولئك الجن الذين جاء عنهم فى القرآن الكريم «وأنّا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهاباً رصداً»⁽³⁾ - هل سيقول مثلهم: وأنا لمسنا السماء فوجدناها ملئت حرساً شديداً وشهاباً؟⁽⁴⁾.

أم أنها السماء الحانية هى التى تستقبله؟ سماء نورٍ لا نار.. سماءٌ تضيء بالشهب ولا ترمى باللهب من يقترب منها ويحاول الكشف عن غيبها؟ هل تثق به البتراء السماء الضئيلة بسرّها؟ هل تُسلم له أمرها؟ هل تكشف عن حقيقتها لهذا الذى لا يتعامل مع الحقيقة إلا بالتمس والخطأ؟ هذا الذى يعتبر خطاه «نرداً لتدجين الدهر»؟⁽⁵⁾.

وإذا ما كشف الحجر عن حقيقته للشاعر، فهل سيقدر الشاعر أن يقول مالم يعرف أبداً كيف يقوله؟:

1- المقطع الرابع من القصيدة - السطور من «22 إلى 29».

2- المقطع الرابع من القصيدة - السطر الحادي والعشرون.

3- القرآن الكريم - سورة الجن - الآية التاسعة.

4- القرآن الكريم - سورة الجن - الآية الثامنة.

5- المقطع الثاني عشر من القصيدة - السطر الثالث والأربعون.

أسأل وأتقدم.

كيف يمكن ألا أثق بالريح؟^(١)

كيف يمكن أن أثق بما يتصف بالسكون؟ كيف أثق بالحقيقة المطلقة؟ هذه هي قناعته وهذه هي إجابته. ولكن الموت يتوعدده على أبواب «طيبة». فـ «إيزيس» التي تقوم على مدخل «الخرنة» تهمس بصوت «أبى الهول» فى أذن «أبى هول» آخر هو الحجر:

هكذا يجيب الشاعر الذى تلقى وحيًا «من وراء الجهات».

أن يأتى الوحي من وراء الجهات، فهذا يعنى أنه يأتى من البؤرة التى تشع منها الجهات؛ أعنى من «الأناء» التى تشكل فى الوقت نفسه نقطة تقاطع الجهات. والشاعر - فى كل ذلك - إنما يريد أن يقول: إن المعجزة؛ «علامة النبوة»؛ معجزة الزمن الذى يتأهب للتغيير .. معجزة المشكاة الأخت التى تضىء .. معجزة البتراء التى تنبعث إذا ما انبعثت .. هذه المعجزة لن تكون بالضرورة وقفاً على البتراء الجغرافية. فالحجر الذى نامت ثم أفاقت، لم تنبعث على هيئة الحجر، وإنما على هيئة البتراء الرقيم. وإذا ما كان الزمن يحلم بالبعث فى البتراء، فإن عليه أن يتوقع تناسخ الأرواح. ففى البتراء

لن تجد أى هلال ربما كان الهلال

اكتفى بإعطائنا الكلام لكى نقول ما نقول

ربما كان حسناً أن نفتقده فثمة أهلة

لا تُحصى من سماءٍ أخرى تخرج إليك فى

كل خطوةٍ تخطوها^(١)

1- المقطع الرابع من القصيدة - السطران الثلاثون والحادى والثلاثون.

فالهلال الذي كان يمكن أن يعلن عن عودة بتراء التاريخ، غائبٌ عن البتراء.
والهلال؛ هذا الوعد بعودة القمر الغارق في بلاد النوم الأبدى إلى الحياة، هل تراه
ضاع كي يتسنى لنا الحديث عن البعث كي نُترك للبحث عن البعث؟

إن «ديوجين» وهو يحاجج «زينون» كان يزعم أن في وسعه أن يبرهن على
الحركة بالمشى. واحتذاءً به، فإنه حسبُ المرء أن يقوم بخطوة في اتجاه البعث كي
يكون البعث. فالبعث وقفٌ على من يتحرك للبحث عنه حيث يكون. وهذه هي البتراء
المتألفة المغوية وقد تحولت إلى حكيمة تستدرج الشاعر بالإقناع. ولذا فهي تدعوه
إلى أن يتحلى ببصيرة الغراب، هذا الأفسق بين الطيور:

وتصغى إلى خطوة الغراب تملى عليك نقوشاً غير مرئية⁽²⁾

والبتراء هنا تستعير صوت «شُرُافاتها» ses merlons؛ هذه الغربان الجاثمة في
أعلى معالمها وهي تدعو إلى تمرد بصيرة الغراب. ومن المفيد أن نذكر هنا بأن
العربية تطلق على هذا النوع من تزيين المعالم الأثرية اسم «خطوة الغراب». والعرب
يقولون: «فلانٌ أبصرَ من غراب» وأحذَرُ من غراب. ويضيفون فلانٌ وجد ثمرة
الغراب، وذلك أنه يتبع أجود التمر فينتقيه....⁽³⁾.

فما هي البصيرة التي يدعو إليها الغراب - البتراء:

وتصغى إلى خطوة الغراب تملى عليك نقوشاً غير مرئية:

اعطِ ذاكرتك للحجر

ونم بين شفثية

الحجر ماءً ثانٍ

ينتصر الحجر منهزماً

1- المقطع السابع من القصيدة - السطور من «13 إلى 17».

2 - المقطع الثامن من القصيدة - السطر للثامن عشر.

3 - عُدَّ إلى مادة «غرب» في «لسان العرب».

الحجر فى البتراء

رئة للمادة

إن كان على العقل أن يكسو العالم

فعليه أن يعيش عارياً كالحجر

عرى الحجر ثوباً للمادة

وعرى العقل ثوباً للمعرفة⁽¹⁾

إن البصيرة هى أن تترك أن الماء الثانى هو الحجر... أن البعث يمرُّ بالحجر... وأنه وحده الذى ينبعث هو ذاك الذى يموت بالنسبة إلى ذاكرته جاعلاً من نفسه ذاكرةً للحجر... ووحده الذى ينبعث هو ذاك الذى يموت بالنسبة إلى كلماته جاعلاً من نفسه كلماتٍ للحجر. فالحجر - فى انتصاره وانهزامه - هو ما يكون له النصر الأخير حين يكون الأمر متعلقاً بحقيقة ما يكون.

ومن الممكن ألا يكون هناك تطابق بين الخطاب والكائن، غير أن الحجر - الذى هو فى البتراء «رئة للمادة» أعنى هو ما يكون به الكائن كائناً - هذا الحجر لا يمكن إلا أن يكون مطابقاً لكيونته.

والحذر - فى ما تقول البتراء - الغراب - هو بالنسبة إلى العقل الذى يبحث عن البصيرة ثورةً ضد الحجب، سواء ما كان منها يحجب المرئى، أو ما كان يحجب الرؤية.

والحجر الذى لا يشع إلا عارياً خيراً مثالٍ على ذلك. فإذا أراد العقل أن يشع فى العالم عليه أن يتعرى كى يستنير وينشر نوره، ثم يغلف فيه المعرفة على غرار نور الحجر الذى يشع فى كتابات الشاعر. فهل سيكتب الشاعر؟

إن البتراء لساحرة، وإنها لمغوية ومقنعة، ولكن، هل سيقدر على قول ما لم يعرف أبداً كيف يقوله؟ هو الذى لا يتمتع بحصانة البتراء التى فيها:

1- المقطع الثامن من القصيدة - السطور من «18 إلى 28».

شعراء يقرأون قصائدهم فيما يتكئون على خواصر كريمة⁽¹⁾
والتي فيها

حقاً كان المرأة والشاعر في سرير الحب ليسا

شيئاً آخر غير الأرض والسماء⁽²⁾

ولكن الشاعر أسير أوغاريت التي «يرسم الطين فيها الروح»...

لا طينُ سومر وبابل وأرام بل طينُ

قريش بين ألواح شاعر لم يبق منه غير قدمه اليسرى

وغير أسماء غامضة لبعض من كتبه بينها قاض: رأسُ

على طبق

للموت هنا حياته السرية الأخرى

ويُحكى من هنا يمر الله كل يوم⁽³⁾

فالشاعر - هنا - في أوغاريت التي أزاح الوحي فيها الشعر عن نقطة المركز في كل ماله صلةً بمعرفة الحقيقة. لقد كان الشاعر في البتراء «ذاك الذي يَعْلَم»، فالفعل «شعر»⁽⁴⁾ الذي اشتق منه اسم «الشاعر» يعنى في العربية «علم» أو «عرف». ومن ثمَّ فإن الشعر معرفة.

{

1 - المقطع السابع من القصيدة - السطران التاسع عشر والعشرون.

2 - المقطع السابع من القصيدة - السطران الثاني والعشرون والثالث والعشرون.

3 - المقطع العاشر من القصيدة - السطور من 10 إلى 15.

4 - عدْ إلى مادة «شعر» في «لسان العرب» - المرجع السابق.

وأما فى أوغاريت، فإن هذه المعرفة تنبؤ عن النبوة: «ما علّمناه - أى النبى
الكريم - الشعر وما ينبغى له»،⁽¹⁾ لأن الشعراء يتبعهم الغاؤون. ألم تر أنهم
فى كل وادٍ يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون،⁽²⁾.

ففى الألواح.. فى طين قريش، يستطيع المرء أن يقرأ اللعنة التى انصبت على
الشعراء. لقد فقد الشاعر حظوته، ولم يعد له إلا إيقاعه الذى يزنه بقدمه اليسرى،
بل قلّ لقد بقيت له النهاية المأساوية التى حلت بـ «يوحنا المعمدان» إذا ما تجرأ مثله
على الإعلان عن حقيقة غير مرغوب فيها؛ حقيقة مجافية لتلك التى يؤمن بها
الآخرون. لقد بقى له الموت الذى يوزعه باسم الله أولئك الذين أولوا كلام الله،
فصادروا الله وصادروا كلماته.

فهل سيكتب؟.. هو الذى يعرف جيداً ألا حظوة للحقيقة التى يحملها فى
أوغاريت؟.

ولكن الشاعر يعرف أيضاً أنه من أولئك الشعراء الذين «آمنوا وعملوا
الصالحات وذكروا الله كثيراً»⁽³⁾.

فهل سيكتب أدونيس مجازفاً بالروح، مطارداً بالنفى والتهيه والموت؛ هو الذى
كتبت عليه الكتابة العذاب الأبدى؟

ماذا تفعلين بى أيتها الأبجدية؟

هل بقدمنى هاجر على أن أكتب؟

هل بعطش إسماعيل وتيهه؟

هل كتبت على ألا اتفيا غير شجرة الجحيم⁽⁴⁾.

1 - القرآن الكريم - سورة يس - الآية التاسعة والستون.

2 - القرآن الكريم - سورة الشعراء - الآيات من «224 إلى 226».

3 - القرآن الكريم - سورة الشعراء - الآية «226».

4 - المقطع العاشر من القصيدة - السطور من «23 إلى 26».

لقد اختار الشاعر الغريب في أوغاريت التيه والمنفى. فالتيه والمنفى يحافظان على كرامته، ولسوف يكتب:

قلّ أنا الغريب وأتقن هندسة المنفى
قلّ خير لي أن أرقص مع هذا الغبار
وقلّ ساكتب آخر قصائدي
على آخر ورقة
من هذا البردى الأخير⁽¹⁾

سيكتب «أدونيس» لأن الكتابة كرامة الشاعر؛ لأنها عزته التي تسمح له أن يرقص مع هذا الغبار الذي لامس مرةً كاحل «العزى»... عزته التي تسمح له أن يراقص العظماء. وسيكتب، وتكون كتابته بحثاً عن حكمة لا تخضع لمبدأ عدم التناقض.

وحى من جهة «اللات»⁽²⁾. و«اللات» أثينا - مينيرفا البتراء إلهة الحكمة التي «انبثقت من جبين أبيها مطلقاً صرخةً مدويةً فغمر المدينة بولادتها مطراً من الثلج والذهب. ثلجٌ وذهبٌ... طهرٌ وثرأٌ نازلان من السماء بمزج ليفة مزدوجة: تلك التي تخصب كالمطر، وتلك التي تنير كالشمس»⁽³⁾. ولقد أوحى «أثينا»:

حبُّ

أن نكتشف

محيط المعنى

بسفينة النوم⁽⁴⁾

1 - المقطع العاشر من القصيدة - السطور من «27 إلى 31»..

2 - المقطع الحادي عشر من القصيدة - السطر العاشر.

3- Voir à «Athéna» dans le «Dictio NNaire des symboles» - «Jean Chevalier» et «Alain Gheerbrant» - Éd; Seghers et Jupiter- Paris - 1973.

4 - المقطع الحادي عشر من القصيدة - السطور من «11 إلى 14».

أن يحلم المرء بالحكمة، يعنى أن يحبها.... أن يذهب للبحث عنها:

وحى من جهة «العزى»:

أعطيتُ للريح أن تقول الكلام الأخيرُ

للماء أن تحتوى النارُ

أعطيتُ للجناح أن يقسم الفضاء قسمين -

واحداً للشهيق وآخر للزفير⁽¹⁾

فالبحث عن الحكمة - فى ما تقول أثينا العريضة - لا يكون عن طريق مبدأ المطابقة فحسب، وإنما يكون أيضاً عن طريق الجدل.

«وحى من لا جهة»؛⁽²⁾ أعنى من الأنا التى تتحدد بالنسبة لها الجهات:

من التراب والحجر

لا من الورق

يجئ الكتاب⁽³⁾

فالشاعر الذى يبحث عن حكمةٍ شبيهةٍ بتلك التى يعلمها:

بلبلُ فى شجرةٍ عرعرُ

لا للشجرة يغنى بل لنا نحن الذين نعبر باكراً بين الغصن
والحجر⁽⁴⁾.

1 - المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطور من «15 إلى 19».

2 - المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطر التاسع عشر.

3 - المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطور من «20 إلى 23».

4 - المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطور من «1 إلى 4».

الشاعر الذى يبحث عن حكمةٍ شبيهةٍ بتلك التى تعلّمها هذه:

الفراشة التى خرجت لتوّها من قصر البنت⁽¹⁾

من قبرٍ لتدخل فى قبر.

هذا الشاعر لا يبحث عن حكمةٍ محصورةٍ بالاستنتاج العقلى، ولكنه سيكتب:
«كمثل ما أوحى»⁽²⁾ سيرى «بعين التراب»⁽³⁾ ويسمع «بأذن
الحجر»⁽⁴⁾ ... ولن يعول «إلا على ما يسكن جسده»⁽⁵⁾ ... وسيجعل من نفسه
حجراً ينير:

.. كلا لن أصغى إليهم

.. ميلوا قليلاً إلى تلك القاعة التى يتفتت فيها مسك التاريخ⁽⁶⁾

هذا ما يقوله الشاعر الذى يعرف أنه يتوجب عليه أن يقول ما يعرف الآن كيف
يقوله.

ميلوا إلى القاعة التى ينتصب فيها «الحارث الثالث»؛ ذاك الذى

سُمى «محب اليونان وداميين».

(و) نُقش اسمه كمجيداً فى المدراس

معبد «نؤ الشرى»⁽⁷⁾

1- المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطر الخامس.

2 - المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطر الرابع والعشرون.

3- المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطر الخامس والعشرون.

4 - المرجع السابق.

5 - المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطر السادس والعشرون.

6 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطران السادس والسابع.

7 - المقطع الثالث من القصيدة - السطور من «49 إلى 51».

لقد حولت الظروف إمكانية القول إلى وجوب قول. والظروف هنا هي أن القصيدة:

الآن يخرج من بين ذراعيك قوس قزح كأنه يتدلى
من أعناق غيوم بلون الدم يضع رأسه
على القدس وقدميه في نهر الأردن⁽¹⁾

فهذا «الآن» هو - بدوره - أن ما بعد حرب الخليج الذي يحدده تاريخ القصيدة. إنه أن قوس قزح التي تذكر بقوس قزح أخرى أصبحت علامة الميثاق بين الله والأرض:

«وكلم الله نوحاً وبنيه معه قائلاً: وما أنا مقيم ميثاقى معكم، ومع نسلكم من بعدكم، ومع نوات الأنفس الحية التي معكم، الطيور والبهائم وكل وحوش الأرض التي معكم من جميع الخارجين من الفلك حتى كل حيوان الأرض. أقيم ميثاقى معكم فلا ينقرض كل ذى جسد أيضاً بمياه الطوفان، ولا يكون أيضاً طوفان ليخرب الأرض. وقال الله هذه علامة الميثاق الذى أنا واضعه بينى وبينكم وبين كل ذوات الأنفس الحية التي معكم إلى أجيال الدهر. وضعت قوسى فى السحاب فتكون علامة ميثاق بينى وبين الأرض. فیکون متى أنشر سحاباً على الأرض وتظهر القوس فى السحاب أنى أذكر ميثاقى الذى بينى وبينكم وبين كل نفس حية فى كل جسد، فلا تكون أيضاً المياه طوفاناً فتهلك كل ذى جسد. فمتى كانت القوس فى السحاب أبصرها لأذكر ميثاقاً أبدياً بين الله وبين كل نفس حية فى كل جسد على الأرض»⁽²⁾.

فالقوس فى السحب، ولن تطلق السهام بعد الآن فى اتجاه الغيوم... لن تكون ثقباً فى السماء لأن القوس تحولت إلى جسر يربط بين الأرض والسماء:

صباح الخير أيتها الجدة الطيبة

الآن يخرج من بين ذراعيك قوس قزح كأنه يتدلى

1 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطور من «3 إلى 5»..

2 - الكتاب المقدس - سفر التكوين - الإصحاح التاسع - المرجع السابق.

من أعناق غيوم بلون الدم يضع رأسه

على القدس وقدميه فى نهر الأردن⁽¹⁾

وترتخى ذراعا الجدة الطيبة؛ ترتخى ذراعا تلك التى «بُنِي بيتها من جسد الأرض» «ومن جسد السماء»، فهى كالأرض تجدد الحياة، وهى كالسما تنشر النور. ترتخى هاتان الذراعان، وتفتان القوس كيلا تطلق القوس السهام بعد الآن .. كى تنلق الثقوب الفاغرة التى أحدثتها السهام فى السحب التى بلون الدم. فهل تفلح قوس قزح فى ربط أعناق الغيوم التى بلون الدم؟ هل تفلح فى ربط قراب الدم؟ وإذا ما أفلحت، فهل ستربطها طويلاً؟ ها هو ينبثق من نهر الأردن، يضع رأسه بين الضفة والقدس؟

تلك هى الأنبياء التى تحدثنا عنها. مطرٌ من الدم معقول فى السماء. ولقد انتصب الجسر مرةً بين البتراء والمدينة المقدسة، فهل يمكن أن ينتصب من جديد؟

.. كلا، لن أصغى إليهم⁽²⁾

«هم».... أولئك الذين يرفضون أن يميلوا إلى حيث يتفتت مسك التاريخ.. أولئك الذين يرفضون أن يميلوا إلى البتراء؛ بتراء السلام والأخوة التى يفوح منها عطر الهيلينية. فالحارث الثالث «محب اليونان» اقتفى خطوات الإسكندر المقدونى، مؤسس الهيلينية الذى أعلن إبان حملته وفى مناسبتين على الأقل عن ثقته بالأخوة بين البشر، ورغبته فى أن يتحدوا فى السلام.

فأما المناسبة الأولى، فتلك التى فتح فيها صفوف فرقته العسكرية المختارة؛ فرقة الحرس القديم لقادة من أعدائه الفرس. ولقد كان ذلك عندما كان الإسكندر فى طريق عودته إلى «أوبيس» Opis، حيث أعاد محاربيه القدماء إلى بلادهم وأحل محلهم قادة من الفرس.

1 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطور 1 - 3 - 4 - 5.

2 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطر السادس.

وأما المناسبة الثانية، فتلك التى قام فيها بأعراس جماعية بين الشعوب تعبيراً عن إيمانه بصهر الشعوب عن طريق الدم. وأعراس «سوز Suse» تؤكد جيداً كيف حول الإسكندر الفكرة إلى ممارسة، وكيف شق الطريق إلى المزج بين الشعوب عن طريق الدم، أو لنقل بلغة «پلوتارك»، «عن طريق الحب المشروع، والزواج الشريف الذى يربط بالأطفال بين الأمتين. ولقد دامت أعراس سوز خمسة أيام، وكانت مقدمة للحضارة الهجينة التى أنتجها رجلٌ عاشقٌ للإنسانية، مأخوذاً بإنسانية كل البشر الذين عرفهم وحاربهم وأخضعهم». ويضيف «پلوتارك» أن الإسكندر قد وضع موضع التطبيق فكرةً هى فكرة الفيلسوف الرواقى «زينون» الذى عاش فى القرن التالى؛ هذا القرن الثالث قبل الميلاد، والذى كان يجب أن يعيش فيه الإسكندر. فزينون يزعم أن البشر؛ كل البشر مواطنون فى العالم وأنه لا عالم إلا واحد للجميع. وقد تمنى زينون أن يرى البشر يعيشون فى هذا العالم عيشة «قطيع واحد» يرى بإشراف راعٍ واحدٍ فى سلام مشترك... (وفى زعم پلوتارك أن زينون استوحى فكرته هذه من الإسكندر الذى نقشها فى الأحداث قبل أن تُصاغ»⁽¹⁾).

ـ كلا، لن أصغى إليهم⁽²⁾

«هم»... أولئك الذين لا يؤمنون بالجسر الذى يمكن أن يربط بين البتراء والمدينة المقدسة. ولقد قام ذلك الجسر مرةً بفضل جهود «محب اليونان» الحارث الثالث الذى تأخى مع هيركانس. وكان يمكن للاثنتين أن يعيشا مع شعبيهما فى السلام لولا تدخل الرومان. هذا ما يقوله الشاعر مدركاً أنه يتوجب عليه أن يقوله، عارفاً بدءاً من الآن كيف يقوله. إنه يجعل من نفسه يداً للبتراء.. صوتاً لها تاركاً لها أن تقول ما تريد. ومن الطبيعى أن هذه الترسيلة لا تأتى هوناً، وإنما تُنتزع من خضم تاريخ البتراء الذى ترويه البتراء، ويعيد الشاعر إليه.

ولكنه ليس من اليسير على مَنْ أنصت للبتراء أن يزعم أنه أمسك حقاً بما ينبغى الإمساك به:

1- "Civiltisation grecque" - andré Bonnard - Éd; Clairefontaine Lausanne - 1959 - P.188

2 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطر السادس.

ولست أراك بعينى وحدهما

أراك بشهيقى وزفيرى

باللحظة التى جئت منها وبالتى أنا فيها

وبتلك التى تجئ فى نبض ما يجئ

كانك بعض مبنى وكانى بعض منك (1)

فالشاعر الذى أشرقت عليه شمس البتراء فاستنار، توحّد بها وأصبح
يتنفسها فى شهيقه وزفيره. إنها الروح التى نفخت فيه فبعثته فى اللحظة التى
جاءت فيها، ليراها كما كانت وكما تكون وستكون:

هوذا أنا، وقد اتحدنا،

محمولٌ بكِ إلى الأيام الأولى من الخليقة التى اغتسلت بماء الأردن
وادخل معك عالماً يمتد بين الحجر وأخيه الإنسان ولا حدود له غير
الهواء والضوء (2)

علمٌ ويقينٌ، علمٌ من أيقن بعودوية الأشياء ذاتها، علمٌ الشاعر الذى تحول إلى
بتراء هذه القطعة من عدن الأولى، فاكتشف عالماً تغلّبت فيه الأخوة على الحدود...
عالماً ينمى فيه البشر الحجر، وينمى الحجر البشر ليلمسا معاً السماء، ورأى عودة
هذا العالم.

.. كلا، لن أصغى إليهم (3)

«هم» ... أولئك الذين لا يؤمنون بانفتاح الإنسان على الإنسان، يقول الشاعر
الذى يضيف:

1 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطر من «8 إلى 12» .

2 - المقطع الثانى عشر من القصيدة السطور من «13 إلى 12» .

3 - المقطع الثانى عشر من القصيدة السابع عشر.

ميلوا قليلاً إلى تلك القاعة التي يتفتت فيها مسك التاريخ⁽¹⁾

إنها قاعة «الحارث الثالث»؛ ذاك الذي فتح البتراء العربية على اليونان والآراميين؛ على لغاتهم وتقنياتهم... ففتحها على النور. «ميلوا إلى تلك القاعة»، أو بصيغة أخرى: أحبوا انفتاح الإنسان، فمثل هذا الانفتاح هو شرط الانبعاث في رأى أدونيس.

ـ كلا، لن اصغى إليهم⁽²⁾

لسبب بسيط، وهو:

أيتها الجدة الطيبة

صدقت

لا بالشرع يُفسرُ الكون بل بالحب⁽³⁾

فالحب «هذا السر الذي يغلب الشرع»، هو الانفتاح على الآخر؛ القريب والبعيد. وهو القادر وحده على أن يمتص مياه الطوفان في الأرض، وأن يعقل مياه الطوفان في السماء.

محبة هي ترسيطة الشاعر، وسرٌ علّمته إياه البتراء، وما عليه إلا أن يعلمه بدوره، لأن:

البحر الميت يصعد بطيئاً في اتجاهينابيعه

ماؤه مريضٌ ولا راحة لهذا الدخان الذي يتبخر من أحشائه

في الطريق جحيمٌ وحولها يعلو كرسي الله

1- المقطع الثاني عشر من القصيدة - السطر الثامن عشر.

2- المقطع الثاني عشر من القصيدة - السطر الثامن عشر.

3- المقطع الثاني عشر من القصيدة - السطور من «19 إلى 21».

إن أعرت أذنك لغير موسيقاه انطفأ صوتك⁽¹⁾

فالموت يهدد الحياة فى ينابيعها. وعندما يغمر الموت هذه الأمداء فإنه لن يكون من سبيل للنجاة. فالجحيم تكون قد اكتسحت الطرقات، ولم يعد «روح الله يرف على وجه المياه»⁽²⁾، والموت عروس بحر تغنى نشوزاً، ولم يبق إلا أن يتنبه المرء لموسيقاها كي يحذر اقترابها، ويوطد العزم على رد الهجوم.

ولكن الشاعر يُعير أذنيه جيداً لعروس البحر، ويصغى إلى موسيقا الرعب، فيرى كيف:

يصعد البحر الميت
الطرف الأقصى⁽³⁾ لاتزال الذروة فى الجهة الثانية من

نافذة من الضوء... أو نفحة من الرجاء. فمياه الطوفان تقتضى بعض الوقت قبل أن تأتى على كل شئ. وقبل أن يأتى طوفان الدم، فإن بيت المقدس والبتراء محكومان بتأجيل التنفيذ ومحكوم هو الشاعر بدوره.

فليتكلم إذاً بلغة مَنْ «كَنَزَ اليأس ولبس الجراح»⁽⁴⁾ كي يستطيع أن يأمل⁽⁵⁾:

غير أن الخريف يغزو الكلام
يتكلم الغصن بحنجرة جفت
وفى الخريف
فى الخريف تطفو أوراق
اللقاء على وجه الموت⁽⁶⁾

1- المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطور من «22 إلى 25».

2- الكتاب المقدس - سفر التكوين - المرجع السابق.

3 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطران السادس والعشرون والسابع والعشرون.

4 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطر الثامن والعشرون.

5 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطران السابع والعشرون والثامن والعشرون.

6- المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطور من «28 إلى 30».

إنه الموت الذي يغزو الأحاسيس في خريف العمر. ولواجهته فقد أصرَّ الشاعر
على أن يكون لنفسه من نفسه ربيعاً الخاص:

بلى

سأكون أنا نفسي ربيعاً الخاص

وسأكتب آخر قصائدي

على آخر ورقةٍ

من هذا البردى الأخير⁽¹⁾

وبينما:

الميت البحر يصعد⁽²⁾

مؤذناً برعب الموت الذي تسبق فيه الصفة الموصوف، يختتم الشاعر زيارته
للبتراء فيما يهمس:

أيتها الجدة الطيبة احتضنيني، ملوحاً

بالوداع (ويتخيل) حيوان المستقبل

ذلك الجسد الخالسي الذي يتململ في

أسرة الحجر⁽³⁾

جسد النائم في البتراء. ويحلم الشاعر بيقظة هذا الفضاء الذي سماه البتراء،
يقظة يستطيع الحب وحده أن يحققها.

1 - المقطع الثاني عشر من القصيدة - السطران الحادي والثلاثون والخامس والثلاثون.

2 - المقطع الثاني عشر من القصيدة - السطر السادس والثلاثون.

3 - المقطع الثاني عشر من القصيدة - السطور من « 37 إلى 40 ».

ومن حيث يقول «أدونيس» بـ «الجسد الخِلاسى» كان «بلو تارك» يقول بنتاج
انصهارٍ «عن طريق الحب المشروع والزواج الشريف.. انصهارٍ يجمع بين الأمتين
عن طريق تبادل الأطفال»:

وحىً من جهة «اللات»:

حبُّ

أن نكتشف

محيط المعنى

بسفينة النوم (1)

هكذا أوحى الإلهة الحكيمة..... وهكذا يحلم الشاعر:

(ويصانف) رأس التاريخ

(وأخطئ)

وليس (خطؤه) إلا نرداً لتدجين الدهر (2)

ولكنه:

على آخر ورقةٍ

من هذا البردى الأخير (3)

سيكتب «آخر قصائده» (4)؛ حلمه ذاك الذى يرى فيه البتراء تاريخاً عربياً
ينفض من رقاده الطويل.

1 - المقطع الحادى عشر من القصيدة - السطور من «10 إلى 14».

2 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطور من «41 إلى 43».

3 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطوران السادس والأربعون والسابع والأربعون.

4 - المقطع الثانى عشر من القصيدة - السطر الخامس والأربعون.

لقد جاء هذا الحلم ولید احتكاكه بعالم البتراء التاريخية التي زارها في السنة التي أعقبت حرب الخليج.

ولئن كانت البتراء القديمة قد تحولت إلى مثال للانفتاح على الآخر- كشرط مسبق لكل انبعاث - إنها تأخذ قيمة أمثالية أخرى «Valeur paradigmaticue». وهذه القيمة ، وإن كانت أنية، إلا أنها تبقى ماثلة في الميثاق الذي أبرمه الأنباط واليهود المنشقون... ماثلة في اللقاء الذي تم بين البتراء والقدس في عهد الحارث المشبع بالهيلانية.

ويأتي الخلاسى النائم في أسرة الحجر نتاجاً لتجهين الثقافات. غير أن هذا النتاج الذي يفوق في أهميته ذاك الذي تولده الأجناس، لن يكون إلا عندما تتكلم البتراء من جديد «الآرامية واليونانية إضافة إلى اللغة الأم»⁽¹⁾.

وهذا الانفتاح الذي يسميه الشاعر حباً، تطرحه القصيدة كضرورة ملحة. فمن غير هذا الانفتاح سيطلق الموت يديه في البتراء - الانقراض، رمز العروبة الثقافية.... وستمتد اليدان حتى تصيبا ينابيع الحياة في المنطقة. ومن غير هذا الانفتاح لن يقدر الجسر الذي قد يقوم على مقاومة طوفان الدم الذي لم ينحسر إلا حين.

هكذا تكلم «أدونيس»... أو قل هكذا سمعناه يتكلم. «والعقل الذي يعرف - في ما يقول «لايبنز» - يستخدم المبادئ نفسها التي يكزم بها الخالق نفسه في خلق العالم».

فهل نجح العقل النقدي في القبض على المبادئ التي قام عليها الخلق الشعري؟

«من اجتهد وأصاب فله أجران. ومن اجتهد وأخطأ فله أجر واحد». وأما الخطأ فليس إلا نرداً لتدجين النص، ولسوف نضع هذا النص موضع التساؤل من جديد.

لقد سمعنا ما قاله الرقيم. وبقي علينا أن نفكر معه في ما يقول.

1 - المقطع الثاني عشر من القصيدة - السطر التاسع والثلاثون.

يَدُ الحجر ترسم المكان

(رقيم البتراء)

إلى منى السعودى وفيليب كاردينال

- ١ -

لا أقول نثراً لا أقول شعراً

بل اكتب رقيماً

[فى الرقيم خمسة اقوال:

احدها انه لوح

الثانى انه الدواة بلغة الروم

الثالث القرية

الرابع الوادى

الخامس الكتاب (لسان العرب)]

اسمع حركة فى فهرس البتراء اسمع نبضاً فى قفصها

الصدرى أهوال الحجر يتفتح وينمو؟

لا توقظوا الحجر من نومه لا تعكروا بحيرة أحلامه

انظروا للحجر جسدٌ وردٌ

أصفوا كأن الحجر ينمى البشرَ وإلى نفسه انتماؤه

- ٢ -

اسمع حركة فى فهرس البتراء أهى أرواحٌ سفلى

أم هو حفيف الفلك؟ كيف اندمج فى هذه

الأشعة واكون جزءاً من هذا الأثير؟

هل سأجد فى قاموس الحبر ما يشرح ذلك

الشكل تلك الدوائر هذه الخطوط؟

مَنْ يَعْلَمُنِي أن المس السماء؟

- ٣ -

احملوا ذاكرة الصحراء فى طريقكم إلى الشق

[ويقال: السيق]

أهو جسمٌ واحدٌ

شقٌ نصفين

لا يلتقيان؟]

حيوا صخور الجن قبر المسلات وادخلوا قاعة الاحتفال

بالموت الآخر الحياة الأخرى يطيب للمخمل الأحمر أن يسير معكم

ويطيب للأبيض البنفسج

ويسير معكم نو الشرى

[حجر أسود]

هو نفسه الشمس]

بمحاربيه التى تلوح لكم مستلقية فى أحضان الصخر

يتفجر ماء السر أنى توجهتم ولا حاجة إلى أية عصا

ولن تضربوا أية صخرة

تذكرون الأم الأولى ناقة صالح

[أخرجها صالح من الصخر علامة على نبوته]

كانت تطوف المدائن السبع توزع حليبها

لم تؤمن ثمود

غرزت سكاكينها حيث تنام الناقة - تمزقت

خواصرها ومن أحشائها خرج طفل تحول إلى

صخرة.

يقال لا يزال الناس يسمعون أنين الأم

وابنها حتى اليوم]

تستعيدون ما قاله فم السماء وتسمعون هاتفاً:

من هذه الناقة - الصخرة

خرجت البتراء

[سماها اليونان

آرابيا پترايا]

وأخذت البتراء ترسم نفسها بالحجر والذهب وما يلطف من

المعادن في حرب بين اللغة وأختها الطبيعة

بين القلم واللون والمنقش صفاً

والبازلت والغرانيت والمرمر صفاً آخر

حرب تفرق بين النجوم وتوحد بين اللغات

أحياناً كانت الغيوم تتدخل وتتدخل الجبال والبحار -

ويكون العنبر ساحةً

والبخور هالاتُ

كم كانت طيبةً لهجةُ الفجرِ وهو ينتصر لاهل البتراءِ

[كانوا يتكلمون

الآرامية واليونانية إضافةً إلى اللغة الأمُ

انشقُّوا عن العرب آخذين بثقافة

أرام في الزراعة والصناعة وحرفة اليد

«تَمَعَّدُوا وَلَا تَسْتَنْبِطُوا» (عمر بن الخطاب):

تَشَبَّهُوا بمعدٍ لا بالنبط/ ويروى كذلك:

«نحن معاشر قريش من النبط من اهل

كوثى رياء، (ابن عباس)

وقيل في كوثى رياء ولد إبراهيم الخليل]

وما أسعد الحروف التي كُونُ بها كلماته فيما كان يحضنه باسمها

الحارث

[سُمِّيَ، مُحِبُّ اليونان وحاميتهم،

نُقش اسمه تمجيداً في المدراس -

معيد ذو الشرى]

وانظروا إلى عربة الفجر تنزل الشمسُ منها تَخَيَّلُوا كيف كانت البتراء

تنهض كل يوم تمسح جبين النهار وتسير

لتكتب تاريخها في موكبٍ من أحصنة الضوء

[سطع هذا الضوء

على عمرو بن معد يكرب

واصفاً سعد بن أبي وقاص:

أعرابى فى حبّوّة

نبطى فى جبوّة

هو عربى عطاء، نبطى حذقا ومهارة]

- ٤ -

إنها الشمس تستيقظ عارية حتى من قميص نومها تنظر إلى من

شقوق نافذتى فيما أنهض وتقول نارى اليوم سلام ويرد

وكان النهار قد بدا يتسلق سلالم الحجر

تحسّستُ حنجرتى - هل سأقدر أن أقول مالم أعرف

أبدأ كيف أقوله؟

صخورٌ تُنتقش كما يخطر للعين - وجوهاً أعناقاً

أنداءً أردافاً

شموعاً قناديلَ وسائدَ أسرةٍ مناديلَ

اضيفوا إلى العلوم علماً آخر - كيف يلبس الحجرُ الغواية، كيف

يُشْتَهَى ويُشْتَهَى فاتحاً صدره باسطاً ذراعيه وكيف يُهَىءُ

سريره

ويُخَيَّلُ إليك أنك تسمع أهل البتراء يتحدثون معك فى

الأبواب والنوافذ

فى الأوبىة وعلى الذروات توقن أن

ما مضى هو الباقى أن الزمن الذى يطفو بين قدميك دخانٌ

عابر

وحين ترى إلى الخليفة التى كوّنتها الأزاميل، وترى أعضائها المَقْطَعَةَ

تسأل صارخاً: مَنْ لَطَخَ هذه البراعة؟ مَنْ شَوَّهَ

وسَجَنَ ونَفَى؟

وما أغمضَ حزن اللقاءِ بين منفى البشرِ ومنفى الحجرِ

أيها الطاغية، هل حقاً كانت معكَ يد الله؟

صخورٌ - محيطٌ من اللون والضوء:

قل الحجرُ مسكونٌ بالغيبِ

وقلّ للسماءِ ضعى يديكَ على كتفى

هل ستكون، أيها المحيط، النجم الذى رُميتُ به

واستنرت؟ هل ستكون الأكثر اطمئناناً

إلى الأكثر وثوقاً بى - أنا المأخوذُ

بربما

وبالهشاشة

وبالظن؟

أسألُ واتقدم -

كيف يمكن الا اثق بالريح؟

فى نفقٍ تمسك به السماء من رأسه وتبتُّ فيه لآلئها

كان الأحمر النبيذ الذى تلبسه الصخرة - الخزنة

[تسهر عليها نساءٌ يحرسنها:

قطعتُ كلَّ منهن نديها

الأيمن لكى يسهل عليها فى

الحرب استخدام القوس]

يضع أبهى تيجانه وكان وجه الحجر وجه إلهة عليه

(خبأتُ اسمها) يتهامسان:

من العابر ومن أى غبارٍ يجئ؟

وحى من جهة البحر الميت:

اكتبْ آخر قصائدك على آخر ورقة

من هذا البردى الأخير

واقرا «ما أنا بقارى».

إلى المدراس اخننى القلمُ انبسطى الآرامى:

ذو الشرى حجر - عمود

[من الحجر - الشراة

«أشرق يهوه»

فى ضبابٍ من البخور والصندل

وحوله مَنْ حوله .

حجرٌ دائرة

حجرٌ قضيبٌ

حجرٌ وساده

حجرٌ رحيمٌ

حجرٌ معراجٌ]

باسمه تنسج القوة دروعها الحمر ذو الشرى عنانُ لرأس الزمن

لا يجئ الزمنُ إلا بين خطواته ذو الشرى شررٌ فى عضل التاريخ

به يحمل الفكر مصابيحَه ويوغل فى المادة

مرئىً بغيابه

تخرج منه كواكب تشحذ البصيرة

وتعلو بالبصر

ذو الشرى شاطئٌ يُطمئن اللجُ لجُ يزحزح الشواطىء

نحو سيدة الماء . اللات

[لا يقدر العقل

ان يترك دفة نهديها]

تخاطبه يا هو يخاطبها يا هي

وأصفؤا إلى خطوات العزى

[نجمة الصبح

كوكب الحسن]

وانظروا إلى الفجر يُسرج لها أجمل أفراسه
للأنوثة هذا المكانُ

[كلُّ مكانٍ لا يؤنث

لا يُعَوَّلُ عليه (ابن عربي)]

للأنوثة هذه الجرّة ماء الدموع للعزى

للاتِ تستضيف إيزيس فى قصر البنت

وسبيل الحوريات

للسرّ هذه الجرّة لهرمس

[هل يكون هرمس

إلا الكتبة ذلك الإله

النبطى الغامض/

اتكون الكتابة اشتقاقه الأول]

وحى من جهة المكان:

يرقد الزمن بين المشكاة واختها

تنوّروا أحلامه سابعة بين يديّ

أبدية باطنة وراء ستائر من

أنفاس المادة

واقراوه - مستسلماً للبترء كأنما

فوض أمره إليها

وحى مما وراء الجهات:

بيت النبوة يتفياً

زيتونة «لا شرقية ولا غربية»

- ٧ -

أ - بيت ذراع ذراعان

ينهض الجسم فيه كأنه ينهض فى إناء يتسع لوردتين

إحدهما زائرة كأنها مقيمة والآخرى مقيمة كأنها زائرة

لا تعشق البيت بل مجيئها إلى البيت

قد لا تسمعون الكلام الذى باحتا به

غير أنكم ترونه يلتصق على الجدران

الشبيهة بأوراقهما كأنه غيمة من رمار

قمر يدخل عتبة الأفول ولا تقدر

الشمس أن تصل حتى إلى قدمى ذلك الظل

الذى لا يبارح البيت كأن الظل نفسه

بيت داخل البيت

ب - بيت

لا يجد من يعنى به غير الغبار والريح

لكن الغبار الذى لامس مرة كاحل العزى

لكن الريح التي لاتزال تتردد في حنجرتها

تنهدات النساء اللاتي كن يتحلقن

حول قامة اللات

جـ - بيت

شعراء يقرأون قصائدهم فيما يتكئون على خواصر

كريمة إنها المرأة تعلم كلمات الحب لا للسريـر

وحده بل أيضاً لعتبة البيت وسقفه وجدرانه

حقاً كان المرأة والشاعر في سرير الحب ليسا

شيئاً آخر غير الأرض والسماء

حقاً الحب نفسه هو الشرع

عجباً لذلك الدهر كيف ينتج هذا العصر!

[«والعصر

إن الإنسان لفي خسر»]

- ٨ -

مدى محيط ياخذك بموجه وياخذك بأعماقه تقول المكان يهيمن

على الزمان تقول المكان جرة الانوثة وتشعر أن الكلام يتكسر

على شطآن شفتيك وترى إلى الآلهة يجلسون مع أصدقائهم

من البشر في قاعة واحدة يستقبلون زوارهم

[في القاعة بقايا زوار ومستقبلين وجوه

لم يبق منها غير ما استطاع الحجر أن يخبئه:

أجسام بلا سيقان ولا رؤوس بياض أكف
عناقيدُ امرأة نصفها الأعلى لبؤة

فم كأنه يصرخ: لا تشوهوا شفتي

رأسُ نسر عيونُ مها قرون ماعز
خيولُ أطفال رجالُ نساءُ

استلبتُ عيونهم وما بين أفخاذهم نجومٌ وصلبانُ
لن تجد أيُّ هلالٍ ربما كان الهلالُ

اكتفى بإعطائنا الكلام لكي نقول ما نقول
ربما كان حسناً أن نفتقده ثمة أهلة

لا تُحصي من سماءٍ أخرى تخرج إليك في
كل خطوةٍ تخطوها]

وتصفى إلى خطوة الغراب تملى عليك نقوشاً غير مرئية:

أعطِ ذاكرتك للحجر

ونم بين شفتيه

الحجر ماءً ثانياً

ينتصر الحجر منهزماً

الحجر في البتراء

رئة للمادة

إن كان على العقل أن يكسو العالم

فعليه أن يعيش عارياً كالحجر

عرى الحجر ثوبٌ للكتابة

وعرى العقل ثوبٌ للمعرفة

طاب لى فيما أروى هذا الإناء المستطرقَ الحجر - البشر أن

أستعيد تحت شمس البتراء سحر البيان والمجاز

[«خمرُ الله طينة آدم بيده أربعين صباحاً»]

«يؤتى بالموت يوم القيامة

فى صورة كبشٍ أملح

فيُذبح بين الجنة والنار»]

ذلك أنتى كنت المس تلك الطينة بيدى وكنت أرى إلى الموت

يذبح عند كل حجر

وطاب لى أن أكرّر: ما أحدث هذا القديم

- ٩ -

وحى من جهة أوغاريت

من الحروف التى احتضنتها الصخرة البتراء

جاءت الحروف الكوفية

وليس إلا نقشاً آخر لصوت أرام

والسلام للضاد

للقلم النبطى الآرامى

سلام له حيث وكد وحيث أقام

وحيث هاجر

إلى اوتغاريت ياخذنى اليوم هذا القلم

(هل يأخذ معه المعنى ويوزعه على فقراء الشكل؟)

لا بلسانه يتكلم الحجر هنا بل بأردافه له جذور كالشجر

له أطفال يلعبون مع النجوم والشهب وليس عندهم شيء

السماء هى التى تأخذ ما يقطفون

قلت : السماء لكن كيف سيعلمنى هذا القلم أن أنقش أو أكتب

سماء تبدو كأنها الأخيرة؟ أن أرسم تحتها حاضراً لا أكاد أراه

إلا محمولاً على حصاة سوداء تدحرجها يدُ الله؟ وأن أقول ماضياً

تجرهُ الريح؟

والطين هنا يرسم الروح لا طينُ سومرَ وبابلَ وأرامَ بل طينُ

قريش بين ألواح شاعر لم يبق منه غيرُ قدمه اليسرى

وغيرُ أسماء غامضة لبعض من كتبه بينها قاضٍ: رأسُ

على طبق

للموت هنا حياته السريّة الأخرى

ويحكى من هنا يمرُّ الله كل يوم

إلى أين تقودنى أيها القلم؟

وماذا تفعلين بى أيتها الأبجدية؟

بلوتنى لأقول بك المحو

لأسأل: هل ضيعَ التاريخ حقيقة أوراقه الخاصة؟

هل سنظلُّ نشرب ماءً لا نقدر أن نراه؟

إلى متى تُؤخذ الثمار منا - نحن الذين

نملك الجذور؟

ماذا تفعلين بي أيتها الأبجدية؟

هل بقدميّ هاجرَ عليّ أن أكتب؟

هل بعطش إسماعيل وتيهه؟

هل كتبتِ عليّ ألا أتفيا غير شجرة الجحيم؟

قلّ أنا الغريبُ وأتقنْ هندسة المنفى

قل خيرُ لي أن أرقص مع هذا الغبار

وقلّ سأكتب آخر قصائدي

على آخر ورقةٍ

من هذا البرديّ الأخير

- ١١ -

بلبلُ في شجرة عرعرٍ

[بعضير العرعرٍ مضافاً إلى السكرِ

نحصل على شراب الجن

وللعرعر رائحةٌ تجيء من الأعلى]

لا للشجرة يغنى بل لنا نحن الذين نعبر باكراً بين الغصن والحجر

وأنتِ أيتها الفراشة التي خرجت لتوها من قصر البنت، أليسَ

لكِ فرسٌ غيرُ هذا الهواء الذي يتصبّبُ عرقاً؟ أليسَ

لكِ بيتٌ غيرُ هذا القفص الذي لا تكفُّ عن نسجه محابرُ

اللونِ وإبرَ الموت؟
وحىٌ من جهة اللات:

حبُّ
أن نكتشفَ
محيط المعنى
بسفينة النوم

وحىٌ من جهة العزى:
أعطيتُ للريح أن تقول الكلام الأخيرُ
للماء أن تحتوى النارُ
أعطيتُ للجناح أن يقسم الفضاء قسمين -
واحداً للشهيق وآخر للزفيرُ
وحىٌ من لا جهة:

من الترابِ والحجرِ
لا من الورق

يجىء الكتابُ
كمثل ما أوحى
سأرى بعين الترابِ وأسمع بأذن الحجرِ
ولن أعولَ إلا على ما يسكن جسدى

- ١٢ -

صباح الخير أيتها الجدة الطيبة

هل بُنى بيتك من جسد الأرض أم من جسد السماء؟
الآن يخرج من بين ذراعيك قوسٌ قزحٍ كأنه يتدلى
من أعناق غيوم بلون الدم يضع رأسه
على القدس وقدميه في نهر الأردن، -

- كلاً، لن أصغى إليهم
- ميلوا قليلاً إلى تلك القاعة التي يتفتت فيها مسكُ التاريخ
ولست أراك بعيني وحدهما
أراك بشهيقى وزفيرى

باللحظة التي جنت منها وبألتى أنا فيها
وبتلك التي تجيء في نبض ما يجيء
كأنك بعض منى وكأني بعض منك
هوذا أنا، وقد اتحدنا،

محمولٌ بك إلى الأيام الأولى من الخليقة التي اغتسلت بماء الأردن
وادخل معك عالماً يمتد بين الحجر وأخيه الإنسان ولا حدود له
غير الهواء والضوء

- كلاً، لن أصغى إليهم
- ميلوا قليلاً إلى تلك القاعة التي يتفتت فيها مسكُ التاريخ
أيتها الجدة الطيبة

ما هذا السرُّ الذي يغلب الشرع؟ صدقت
لا بالشرع يُفسرُ الكون بل بالحب

وها هو جاركِ البحرُ الميتُ يصعدُ بطيئاً في اتجاهِ يناييعه ماوهُ مريضٌ لا راحة
لهذا الدخان الذي يتبخر من أحشائه

في الطرق حجيمٌ وحولها يعلو كرسىُ الله
- إن أعرتَ أذنكَ لغير موسيقاه انطفأ صوتُك

يصعد البحرُ الميتُ لاتزال الذرّةُ في الجهة الثانية من الطرفِ
الأقصى كنزتُ اليأسَ ولبستُ الجراحَ لكى أستطيعَ
أن أملَ غير أن الخريف يغزو الكلامَ وفى الخريف
يتكلم الغصن بحنجرةٍ جفّت فى الخريف تطفو أوراق
اللقاء على وجه الموت

- بلى

ساكون أنا نفسى ربيعى الخاصُ
وساكتب آخر قصائدى
على آخر ورقةٍ
من هذا البردى الأخيرُ
الميتُ البحرُ يصعدُ

وفيما أ همس أيتها الجدة الطيبة احتضنينى، ملوْحاً

بالوداع أتخيلُ حيوانَ المستقبلِ

أتخيلُ ذلك الجسدَ الخِلاسى الذى يتململ فى

أسرةِ الحجر

أصايف رأس التاريخ

وأخطىء

وليس خطاى إلاتردأ لتدجين الدهر

بلى

ساكتب آخر قصائدى

على آخر ورقة

من هذا البردى الأخير.

أدونيس

(عمان - باريس 30 / 1 / 1992 - 18 / 10 / 1991)

- الدرويش يضر
فوق جذع
السنديان -



* - الهدف من هذه الدراسة تحديد مفهوم السلام عند الشاعر الفلسطيني «محمود درويش».

* - مادتها قصيدته التي بعنوان «على حجرٍ كنعاني في البحر الميت». وهي قصيدة حديثة العهد نسبياً تنتمي إلى عام 1992.

* - منهجها من وحى البنيوية، يستند إلى التفكير والتركيب، ويستعين بمنطق التقابلات والتماثلات وصولاً بالبنية السطحية للمعنى إلى البنية العميقة.

وللبدء نقول: إن القصيدة ترسيلاً «message» لا تصل. فأما موضوع الترسيلة فهو الأرض المفقودة. وأما المتلقى الذي لا يتلقى فهو الأب المسئول عن افتقادها. وهنا تنشطر القصيدة إلى شطرين :

- في الشطر الأول تركيزٌ على غياب الأب، وعواقب هذا الغياب في عودوية ثلاثية الإيقاع. ومن هذا الشطر تنبثق ترسيلاً أخرى حبلً بالسلام. ولكنها - بدورها - لا تصل لأن المتلقى يرفض أن يتلقى، وأن يصغى إلا إلى لحنه.

- وفي الشطر الثاني مقابلةً بين الأب وابنه، أبٍ ما ضوى مسحوراً بتفوق خصمه، لا يرى حلاً لمشكلته إلا في التضحية بابنه على مذبح السلام. وابن يؤمن بأن الأرض لحمه وعظمه، وأن إيمانه بقضيته صانع المعجزات، وأن الأفق الوحيد الذي يلوح له حربٌ آتيةٌ لا ريب فيها. وهذه الترسيلة لا تصل أيضاً مما يجعل الختام نواحاً على الأرض يذوب معه حتى الحلم بالطريق المؤدية إليها.

هذا هو هيكل القصيدة. فأما لغتها ف لغة الصور الشعرية المتجاورة. فبناء القصيدة يقوم على وضع الصورة إلى جانب الصورة بما يشكل نسقاً «Séquence» من الصور التي تفضى - بدورها - إلى التجاور مع الأنساق الأخرى.

والقصيدة - بهذا المعنى - خزانة من الصور الشعرية المرصوفة بعضها إلى جانب بعض في تراتبية نسقية. وأما رصيدها فاللاهوت العبرى على وجه الخصوص ومخزون الذاكرة في منطقة ما فتئت تبنى تاريخها بالدم.

وسوف يكون من مهمتنا أن نفك هذا الهيكل إلى فقراته ومفاصله، وأن نسوى خلقه بما نكسوه من اللحم والشحم، ثم ننفخ فيه الحياة بروح الصورة الشعرية، وتدفعها، وما يختزن فيها من نبض.

فإلى القصيدة أولاً:

- على حجر كنعاني في البحر الميت -

- ١ - لا باب يفتحه أمامي البحر...
- ٢ - قلتُ : قصيدتي
- ٣ - حجرٌ يطير إلى أبي حجلًا. أتعلم يا أبي
- ٤ - ما حلُّ بي؟ لا باب يغلقه على البحر، لا
- ٥ - مرآة أكسرها لينتشر الطريق حصي... أمامي
- ٦ - أو زيد...
- ٧ - هل من أحد
- ٨ - يبكي على أحدٍ لأحمل نايه
- ٩ - عنه، وأظهر ما تبطن من حطامي؟
- ١٠ - أنا من رعاة الملح في الأغوار. ينقر طائر
- ١١ - لغتي، ويبني عش زرقته المبعثر في خيامي...
- ١٢ - هل من بلد
- ١٣ - ينسل مني كي أراه كما أريد، وكى يراني
- ١٤ - في الشاطئ، الغربي من نفسي على حجر الأبد؟
- ١٥ - هذا غيابك كله شجرًا، يُطل عليك منك ومن دخاني
- ١٦ - نامت أريحا تحت نخلتها القديمة، لم أجد
- ١٧ - أحداً يهز سريرها: هدأت قوافلهم فنامي...
- ١٨ - ويحثت لاسمي عن أبٍ لا سمي، فشقتني عصاً
- ١٩ - سحرية، قتلاي أم رؤياي تطلع من منامي؟
- ٢٠ - الأنبياء جميعهم أهلي، ولكن السماء بعيدة
- ٢١ - عن أرضها، وأنا بعيد عن كلامي..

- ٢٢ - لا ريح ترفعنى إلى أعلى من الماضى هنا
- ٢٣ - لا ريح ترفع موجة عن ملح هذا البحر، لا
- ٢٤ - رايات الموتى لكى يستسلموا فيها، ولا
- ٢٥ - أصوات للأحياء كى يتبادلوا خُطْبَ السلام...
- ٢٦ - والبحر يحمل ظلى الفضى عند الفجر، يرشدنى إلى
- ٢٧ - كلماتى الأولى لئدى المرأة الأولى، ويحيا ميتاً
- ٢٨ - فى رقصة الوثنى حول فضائه،
- ٢٩ - ويموت حياً فى ثنائى القصيدة والحسام،
- ٣٠ - ما بين مصر وبين آسيا والشمال... فيا غريب
- ٣١ - اوقف حصانك تحت نخلتنا! على طرق الشام
- ٣٢ - يتبادل الغرباء فى ما بينهم خُوداً سينبت فوقها
- ٣٣ - حبق يوزعه على الدنيا حمام قد يهب من البيوت
- ٣٤ - والبحر مات، من الرقابة، فى وصايا لا تموت
- ٣٥ - وأنا أنا إن كنت أنت هناك أنت، أنا الغريب
- ٣٦ - عن نخلة الصحراء منذ ولدت فى هذا الزحام
- ٣٧ - وأنا أنا، حرب على وفى حرب.. يا غريب
- ٣٨ - علّق سلاحك فوق نخلتنا، لأزرع حنطتى
- ٣٩ - فى حقل كنعان المقدس... خذ نبيذاً من جرارى
- ٤٠ - خذ صفحة من سفر الهتى.. وقسطاً من طعامى
- ٤١ - وخذ الغزاة من فخاخ غنائنا الرعوى، خذ
- ٤٢ - صلوات كنعانية فى عيد كرمتها، وخذ عاداتنا
- ٤٣ - فى الرى. خذ منا دروس البيت. ضع

- ٤٤ - حجراً من الآجر، وارفع فوقه برج الحمام
٤٥ - لتكون منا إن أردت، وجار حنطتنا. وخذ
٤٦ - منا نجوم الأبجدية، يا غريب
٤٧ - واكتب رسالات السماء معى إلى
٤٨ - خوف الشعوب من الطبيعة والشعوب
٤٩ - واترك أريحا تحت نخلتها، ولا تسرق منامى
٥٠ - وحليب امرأتى، وقوت النمل فى جرح الرخام!
٥١ - أتيت... ثم قتلت... ثم ورثت، كى
٥٢ - يزداد هذا البحر ملحا؟
٥٣ - وأنا أنا أخضر عاماً بعد عام فوق جذع السنديان
٥٤ - هذا أنا، وأنا أنا. وهنا مكانى فى مكانى
٥٥ - والآن فى الماضى أراك، كما أتيت، ولا ترانى
٥٦ - والآن فى الماضى أضىء لحاضرى
٥٧ - غده... فينأى بى زمانى عن مكانى
٥٨ - حيناً، وينأى بى مكانى عن زمانى
٥٩ - والأنبياء جميعهم أهلى، ولكن السماء بعيدة
٦٠ - عن أرضها، وأنا بعيد عن كلامى
٦١ - والبحر ينزل تحت سطح البحر كى تطفو عظامى
٦٢ - شجراً. غيابى كله شجر، ويابى ظله
٦٣ - قمر. وكنعانية أمى. وهذا البحر جسر ثابت
٦٤ - لعبور أيام القيامة. يا أبى، كم مرة

- ٦٥ - سأموت فوق فراش امرأة الأساطير التي
- ٦٦ - تختارها «أنا» لى فتشيب ناراً فى الغمام
- ٦٧ - كم مرة سأموت فى نعناع أحواضى القديمة كلما
- ٦٨ - فركته ربح شمالك العالى رسائل من يمام؟
- ٦٩ - هذا غيايى سيد يتلو شرائعه على
- ٧٠ - أحفاد لوط، ولا يرى لسدوم مغفرة سوى
- ٧١ - هذا غيايى سيد يتلو شرائعه ويسخر من رؤاى
- ٧٢ - ما قيمة المرأة للمرأة؟ لى وجه عليك، وأنت لا
- ٧٣ - تصحو من التاريخ، لا تمحو بخار البحر عنك
- ٧٤ - والبحر، هذا البحر، أصغر من خرافته وأصغر من يديك
- ٧٥ - هو برزخ البلور، أوله كآخره، ولا معنى هنا
- ٧٦ - لدخولك العبثى فى أسطورة تركت جيوشاً للركام
- ٧٧ - ليمر جيش آخر يروى روايته ويحفر لاسمه
- ٧٨ - جبلاً، ويأتى ثالث ويخط سيرة زوجة خانت، ويمحو رابع
- ٧٩ - أسماء من سبقوا. هناك لكل جيش شاعر
- ٨٠ - ومؤرخ، وريابة للراقصات الساخرات من البداية والختام...
- ٨١ - وسدى أفتش عن غيايى، فهو أبسط من حمير
- ٨٢ - الأنبياء تمر فوق السفح حاملة سماء للأنام...
- ٨٣ - والبحر، هذا البحر فى متناول الأيدي. سأمشى فوقه
- ٨٤ - وأسك فضته، وأطحن ملح بيدي. هذا البحر لا

- ٨٥ - يحتله أحد. أتى كسرى وفرعون وقيصر والنجاشي
- ٨٦ - والآخرون، ليكتبوا أسماءهم، بيدي، على الواح
- ٨٧ - فكتبت: لاسمى الأرض، واسم الأرض الهة تشاركنى مقامى
- ٨٨ - فى المقعد الحجرى. لم أذهب ولم أرجع مع الزمن الهلامى
- ٨٩ - وأنا أنا، ولو انكسرت... رأيت أيامى أمامى
- ٩٠ - ذهباً على أشجارى الأولى، رأيت ربيع أمى، يا أبى
- ٩١ - ورأيت ريشتها تطرّز طائرين: لشالها، ولشال اختى
- ٩٢ - وفراشة لم تحترق بفراشة من أجلنا، ورأيت لاسمى
- ٩٣ - جسداً: أنا ذكر الحمام يتن فى انثى الحمام.
- ٩٤ - ورأيت منزلنا المؤثث بالنبات، رأيت باباً للدخول
- ٩٥ - ورأيت باباً للخروج، ورأيت باباً للخروج وللدخول...
- ٩٦ - هل مر نوح من هناك إلى هناك لكى يقول
- ٩٧ - ما قال فى الدنيا: لها بابان مختلفان، لكن الحصان يطير بى
- ٩٨ - ويطير بى أعلى وأسقط موجة جرحت سفوحاً، يا أبى
- ٩٩ - وأنا أنا ولو انكسرت، رأيت أيامى أمامى
- ١٠٠ - ورأيت بين وثائقى قمرأ يطل على النخيل...
- ١٠١ - ورأيت هاوية، رأيت الحرب بعد الحرب، تلك قبيلة
- ١٠٢ - دالت، وتلك قبيلة قالت لهولاكو المعاصر: نحن لك
- ١٠٣ - وأقول: لسنا أمة أمة، وأبعث لابن خلدون احترامى
- ١٠٤ - وأنا أنا، ولو انكسرت على الهواء المعنى... واسلمتنى

- ١٠٥ - حربُ الصليبي الجديدِ إلى إله الانتقام
- ١٠٦ - وإلى المغولي الم رابطٍ خلف أقنعة الإمام
- ١٠٧ - وإلى نساء الملح في أسطورةٍ نخرت عظامي...
- ١٠٨ - وأنا أنا، إن كنت أنت أبى، ولكنى غريب
- ١٠٩ - عن نخلة الصحراء منذ ولدت في هذا الزحام
- ١١٠ - وأنا أنا، لا باب يفتحه أمامي البحر
- ١١١ - قلتُ : قصيدتي
- ١١٢ - حجرٌ يطير إلى أبى حجلًا. أتعلم يا أبى
- ١١٣ - ما حل بي؟ لا باب يغلقه على البحر. لا
- ١١٤ - مرآة أكسرها لتنتشر الطريق رؤى...
- ١١٥ - والأنبياء جميعهم أهلى، ولكن السماء بعيدة
- ١١٦ - عن أرضها، وأنا بعيدٌ عن كلامي...

لو أخذنا القصيدة من عنوانها لبدا لنا هذا العنوان إشكاليةً مفتوحةً على احتمالين: فهل يكون الحجر الكنعاني رقيماً يقرؤه الدرويش، أم رقيماً يخط عليه؟.

وبمعنى آخر: هل يريد الدرويش أن يعيدنا إلى تاريخ الكنعانيين، أم أنه يريد أن يضيف جديداً إلى هذا التاريخ؟. لاشك أن الإجابة ضرب من الدخول في فن الحزازير مالم نتقدم في التحليل.

والقصيدة فاتحةٌ ولبابٌ وخاتمة.

- تفتتح القصيدة على معجزةٍ منفية:

لا باب يفتحه أمامي البحر⁽¹⁾...

والمعجزة هي ما ظهر على يد «موسى» حين رفع عصاه ومدّ يده فوق البحر فشقه⁽²⁾. ولكن الدرويش محرومٌ من هذه المعجزة. والمقارنة بين المعجزة ونفيها خصبَةٌ ومثيرة. ففي حين تمكّن «موسى» بقوةٍ خارقةٍ أن يفتح بوابةً في البحر يعبر منها شعبه، ويضع حداً لتاريخٍ طويلٍ من العبودية، إن الدرويش يجد نفسه عاطلاً من هذه المعجزة. وفي حين كان العبرانيون يخترقون البحر في اتجاه أرضهم الموعودة، إن الدرويش يجد نفسه محروماً من أية أرض. فلا معجزةً واعدة، ولا أرضاً موعودة، وإنما غربَةً ونفىً وسلطان يأس.

فإذا انتقل الدرويش من المستوى اللاهوتي إلى المستوى التاريخي وجد نفسه - مرةً أخرى - أمام سلطان اليأس:

لا باب يغلقه على البحر⁽³⁾

فلقد أغلق البحر بابه على «طارق بن زياد»⁽⁴⁾ وألقى به أمام حقيقة لابس فيها، فإما النصر وإما الموت. ولكن الدرويش لا يجد تحت قدميه أرضاً يرتكز عليها، وتضعه أمام هذا الخيار. فلا المعجزة تدركه، ولا الواقع يسعفه، وتبقى الأرض... لا أرض.

حتى إذا ما لاذ الدرويش بالخرافي والعجيب وجد نفسه - مرةً أخرى - بطلاً مهيبض الجناح:

1 - السطر الأول من القصيدة.

2 - الكتاب المقدس - سفر الخروج - الإصحاح الرابع عشر والسابع عشر - دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط - 1985.

3 - السطر الرابع من القصيدة.

4 - فاتح الأندلس. أصله من البربر. ولد عام 670 م، وتوفي عام 720 فهرس «الأعلام» - خير الدين الزركلي - المجلد الثالث - دار العلم للملايين - بيروت - لبنان - ص 217.

لا مرآة أكسرها لينتشر الطريق حصى... أمامى

أو زيد...⁽¹⁾

فمن المعروف فى القصص العجيب أن المرآة أداة سحرية يلوذ بها البطل لتحول بينه وبين مطارديه. والصورة هنا مركبة: فالمرآة التى تتحول إلى نهر أو بحر يمنع العدو من اللحاق بالبطل، يمكن أن تتحول أيضاً إلى زيد أو مياه هائجة تفصل بينهما، وتسمح للبطل بالعودة إلى دياره⁽²⁾. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الحصى فى الصورة يعيدنا إلى قصة «عُقلة الأصبع» الذى خرج به أبواه ليرمياه وإخوته فى الغابة. ولكنه وظف ذكاه فنشر الحصى الأبيض فى الطريق ليدرك سبيل العودة بمفرده⁽³⁾.

والصورة بكاملها تقوم على غياب المساعد السحري الذى يدل الدرويش إلى أرضه، أو يمنع العدو من مطارده. فالدرويش مطارداً أبداً، وأبداً بلا أرض.

هكذا تبتعد الأرض ثلاثاً عن الدرويش، فاللاهوتى والواقعى والخرافى العجيب.. كلها أبواب أحكمت إغلاقها فى وجه الفلسطينيين التائه المحروم حتى من أبيه:

قلت: قصيدتى

حجر يطير إلى أبى حجلأ. اتعلم يا أبى

ما حل بي⁽⁴⁾ ؟

1 - السطران الخامس والسادس من القصيدة.

2 - فى القصص العجيب الذى مازال فى معظمه شفهيأ عند العرب يستخدم البطل المرآة كمساعد سحري يحول بينه وبين العدو الذى يطارده.

3 - «عقلة الأصبع» - عادل الغضبان - دار المعارف - مصر - سلسلة المكتبة الخضراء للأطفال.

4 - السطور 1 - 2 - 3 من القصيدة.

فأبوه لا يدري ما حل به. وقصيدته التي يرميها في اتجاه أبيه تبقى ترسيلاً معلقةً في فضاءٍ من التيه. وهنا ترتسم صورة القطيعة بين القضية الفلسطينية والواقع العربي. فالدرويش يخاطب أباه، ولكن خطاباً يدور على نفسه دوران اللابرنت. وفي الأسطورة اليونانية أن اللابرنت مبنى على شكلٍ لولبي ترسمه رقصة الحجل. ولم يكن من سبيلٍ لنجاة «ديدال» وابنه «إيكار» من متاهة اللابرنت لو لم يكن ديدال» هو الذي شيد بنفسه هذا القصر واحتفظ بسرهِ⁽¹⁾. ولكن اللابرنت الذي وجد الدرويش نفسه أسيراً فيه هو لابرنت اللغة. فاللغة قطيعةٌ بينه وبين أبيه. وخطابه ترسيلاً لا تمرُّ لأن المتلقى لا يتلقى. وفي ظل غياب الأب يبقى خطاب الدرويش أصواتاً تدور في التيه.

أرضٌ غائبة، وأبٌ غائب، وابنٌ متروكٌ للغياب. فلتتحول الأرض الغائبة إلى أرضٍ فقيدة:

هل من أحدٍ

يبكي على أحدٍ لأحمل نايه

عنه، وأظهر ما تبطن من حطامى؟⁽²⁾

فالدرويش ينوء بفاجعته، ولكنه ما من أحدٍ يعترف بها. والصورة هنا مغرقة في مأساويتها. فلقد فُجع الدرويش بأعز ما لديه، ولكنه أكره على التعقيم على فجيعته، مما وضعه في حالةٍ غريبة. فهل يستطيع المرء أن يبكي على ميتٍ غير معترف بموته دون أن يُتهم بالجنون؟ وإذا، فليبحث الدرويش عن ميتٍ آخر يستعيره ليظهر به ما تبطن من آلامه. وبصيغةٍ أخرى فإن الدرويش محرومٌ من التحسر على غائبه لأنه لا أحد يعترف بغيابه. فمثل هذا الاعتراف سيضع الآخرين أمام إشكاليةٍ لا يرغبون في حلها، أو مسئولية لا يريدون مواجهتها.

فإذا سألتَ عن هذا الغائب جأءك الجواب إنه الأرض. فالأرض الغائبة هي موضوع الخطاب الذي يبتُّه الدرويش إلى أبيه ويبقى دائراً في الفراغ. ولما كان

1- "Les Mythes grecs"- " R. Graves" - traduit en français par "M. Hafez"- éd; Fayard - Paris 1967 P.P 251 ... 256.

الدويش يستعير غائباً ميتاً للبكاء من خلاله، فإنه يصبح في وسعنا تحديد غائبه بالأرض الفقيدة. حتى إذا وصل إلى قوله مخاطباً أباه:

هذا غيابك كله شجرٌ يطلُّ عليك منك ومن دخاني⁽¹⁾

تَكشِفُ لنا أن الأرض الفقيدة أرضٌ قتيلة. فالأب كان غائباً عند موتها. وكان عليه أن يقوم بفعلٍ ما يحول بينها وبين الموت. ولكنه بقي منعمً بال، هاديء النفس يحول احتراق ابنه إلى ظلٍّ وارفٍ يهدأ في نعيمه. أفلا تنطوي الصورة هنا على أن الابن وحده هو الذي حاول أن يدفع الأذى عن أمه، ويردُّ غائلة الموت؟:

أنا من رعاة الملح في الأغوار. ينقر طائرٌ

لغتي، ويبني عشَّ زرقته المبعثر في خيامي...⁽²⁾

فالدرويش من رعاة الملح في الأغوار. والملح رمز الوفاء عند العربي. والدرويش نموذج الوفاء للأرض، يرعى حرمتها وضمائمها، يغتنى حريرتها، ويبعث الأمل في استردادها. ولئن كانت لغته هي التي تبني عش الأمل المبعثر في خيام اللاجئين، إن الزرقة هي التي ترسم أفق العودة، في حين يرسم الطائر سرعة الإنجاز. فهل من بلد يصنعه الدرويش على هواه؟:

هل من بلد

ينسلُّ مني كي أراه، كما أريد، وكى يراني

في الشاطئ الغربي من نفسي على حجر الأبد⁽³⁾

إن الدرويش يطالب بحقه في وطن يصنعه هو لا الآخرون؛ وطن يحتضنه لحظة غروبه الأبدى؛ وطن يكون فيه قبر.

1 - السطر الخامس عشر من القصيدة

2 - السطران العاشر والحادي عشر من القصيدة.

3 - السطور 12 - 13 - 14 من القصيدة.

هذه هي أرض الدرويش وقد تحولت إلى أمٍ يحنُّ إليها، ويحلم بالدفء في رحمها. ولكنها أمٌ ضائعةٌ ولا طريق تؤدي إليها، وأمٌ فقيدةٌ ولا أحد يعترف بموتها، وأمٌ قتيلةٌ ولا أبٌ يحمي الحمى ويصون الديار.

هكذا نجد أنفسنا أمام موقفين متباينين من قضية الأرض؛ موقف الابن الذي يندب وينوح، وموقف الأب الذي غصَّ الطرف عن موتها وراح يلتمس الرفاء على جثتها.

وانطلاقاً من هذين الموقفين المتباينين تسلك القصيدة دربين متباينين؛ درب الآلام الذي يجتازه الابن وأمه صعوداً إلى الجلجلة، ودرب الأب الغارق في نعيم الغياب.

فأما الدرب الأولى فإن القصيدة تجتازها من السطر السادس عشر وحتى السطر الثالث والستين. وأما الدرب الثانية فتجتازها القصيدة من السطر الرابع والستين وحتى السطر السابع بعد المائة.

1- درب الآلام:

ومن اقتفاء الخطوات على هذه الدرب وجدنا أنها تتوزع في ثلاثة أنساق يتألف كل منها من أربعة منصوصات «Énoncés». ولقد رأينا أن نقدم كل ذلك في جدولٍ يحترم البعدين التزامني «Synchronique» والتزميني «diachronique» للمنصوصات. فأما البعد التزامني فتمثله منصوصات كل نسقٍ حسب تتابعها الزمني. وأما البعد التزميني فتمثله المنصوصات المتشابهة في الأنساق الثلاثة.

وغنىً عن البيان الإشارة إلى الجدول البنيوي الذي قدمه «كلود ليڤي ستروس» لأسطورة أوديب⁽¹⁾. فمن روح تلك الطريقة وشفافيتها تنبع طريقتنا في بناء الجدول التالي:

1- "Anthropologie structurale" - Cl - Lévi - Strauss" - Tome 1-P.P 225... 255- éd;- Plon- Paris- 1958- 1974.

المنصوصات الأنساق	1	2
1	<p>نامت أريحا تحت نخلتها القديمة، لم أجدُ أحدًا يهزُّ سريرها: هدايتُ قوافلهم فنامي..</p>	<p>ويحُثُّ لاسمي عن أبي لا سمي، فشقتني عصاً سحرية، قتلاي أم رؤياي تطلع من منامي؟</p> <p>لا ريح ترفعني إلى أعلى من الماضي هنا لا ريح ترفع موجةً عن ملح هذا البحر لا رايات للموتى لكي يستسلموا فيها، ولا أصوات للأحياء كي يتبادلوا خُطْبَ السلام...</p>
2	<p>أوقفُ حصانك تحت نخلتنا.....</p>	<p>أثيت... ثم قتلت... ثم ورثت، كي يزداد هذا البحر ملحا؟</p>
3	<p>هذا أنا، وأنا وأنا. وهنا مكاني في مكاني والآن في الماضي أراك، كما أثيت، ولا تراني</p>	<p>والآن في الماضي أضىء لحاضري غده... فينأى بي زمانى عن مكاني حيناً، وينأى بي مكاني عن زمانى</p>

4	3
<p>والبحر يحمل ظليّ الفضى عند الفجر، يرشني إلى كلماتي الأولى لثدي المرأة الأولى، ويحيي ميتاً في رقصة الوثنيّ حول فضائه، ويموت حيّاً في ثنائيّ التقصيد والنحس، ما بين مصر وبين آسيا والشمال . فيا غريب</p>	<p>الانبياء جميعهم أهلي، ولكن السماء بعيدة عن أرضها، وأنا بعيد عن كلامي.</p>
<p>وإنا أنا أخضر عاماً بعد عام فوق جذع السنديان</p>	<p>. على طرق الشام يتبادل الغرياء في ما بينهم خوفاً سينبت فوقها حبّ يوزعه على الدنيا حمام قد يهب من البيوت والبحر مات، من الرقابة، في وصايا لاتموت وأنا أنا، ان كنت أنت هناك أنت، أنا الغريب عن نخلة الصحراء منذ ولدت في هذا الزحام وأنا أنا، حرب على وفي حرب . يا غريب علق سلاحك فوق نخلتنا، لاندع حنطتي في حقل كتعان القدس . خذ نبيذاً من جراري خذ صفحة من سفر الهتي . وقسطاً من طعامي وخذ الغزالة من فخاخ غنائنا الرعوي، خذ صلوات كتعانية في عيد كرمتها، وخذ عادتنا في الري. خذ منا بروس البيت، ضع حجراً من الأجر، وارفع فوقه برج الحمام لتكون منا إن أردت، وجار حنطتنا. وخذ منا نجوم الأبجدية يا غريب واكتب رسالات السماء معي إلى خوف الشعوب من الطبيعة والشعوب واترك أريحا تحت نخلتها، ولا تسرق منامي وحليب امرأتي، وقوت النمل في جرح الرخام!</p>
<p>والبحر ينزل تحت سطح البحر كي تطفو عظامي شجراً. غيايبي كله شجر، وبابي ظله قمر وكتعانية أمة. وهذا البحر جسر ثابت لعبور أيام القيامة....</p>	<p>والانبياء جميعهم أهلي، ولكن السماء بعيدة عن أرضها، وأنا بعيد عن كلامي</p>

أما الآن وقد استقرت المنصوصات على هذا النحو، فقد قررنا أن نبدأ بقراءتها أمثالياً «Paradigmatiquement»؛ أعنى من خلال انتماء كل مجموعةٍ منها إلى عمودٍ معين. حتى إذا ما انتهينا من قراءة الأعمدة الأربعة عدنا إلى المنصوصات في تسلسلها الأفقى؛ أعنى في أنساقها.

ولئن كان من شأن كل ذلك أن يمنحنا البنية العميقة للنص، فإنه لن يحرمانا من لذة الصور الشعرية وما تحفل به من حرارةٍ وامتلاء.

- فى المنصوص الأول من العمود الأول تظهر «أريحا» طفلةً يتيمةً مستسلمةً للرعب والسهاد. والصورة هنا تنهل من مصدرين؛ توراتي وقرآني، فضلاً عن أنها تشع فى اتجاهين؛ قديم وحديث.

فأما المصدر التوراتي، فإنه يزودنا بصورةٍ من أعنف صور الغزو فى التاريخ⁽¹⁾. لقد بقيت «أريحا» سبعة أيام مسهدةً لا تنام. وفى كل يومٍ من الأيام الستة الأولى كان العبرانيون يدورون حولها دورةً واحدة. وفى اليوم السابع داروا سبع دورات متتالية. حتى إذا ما جاءت الدورة الأخيرة وأمر «يشوع» شعبه أن يهتف هتاف رجلٍ واحد، وأن يضرب بالأبواق ضربة رجلٍ واحد، سقط السور فى مكانه. ودخل اليهود إلى المدينة بعد أن حرّموا كل ما فيها للرب إلا البغى «راحاب» استحيائها وأهلها «يشوع» اعترافاً بما قدمته لجواسيسه.

هذه هى «أريحا» القديمة وقد استحضرها الدرويش ليرسم بها صورة لـ «أريحا» الجديدة. و «أريحا» الجديدة رمزٌ لفلسطين المعاصرة وما تعرضت له من رعبٍ وتسويد. فالغزاة قافلةٌ إثر قافلة⁽²⁾، وفلسطين ما تكاد ترخى أجفانها للنوم حتى تجدمنْ يورقها بالخوف والرعب.

فإذا انتقلنا إلى المصدر القرآني وجدنا «مريم» العذراء وحيدةً خائفةً تنتبذ لنفسها مكاناً بعيداً عن القوم: «فحملته فانتبذت به مكاناً قصياً. فجاءها المخاض

1 - «الكتاب المقدس» - سفر «يشوع» - الإصحاح السادس.

2 - عدْ إلى السطر 17 من القصيدة

إلى جذع النخلة قالت يا ليتنى مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً. فناداهامن تحتها ألا تحزنى قد جعل ربك تحتك سرياً. وهُزِّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جَنياً»⁽¹⁾.

فلقد حملت العذراء، وألجأها الطلقُ إلى جذع نخلةٍ تستند إليه وتلقى بحملها المقدس في حزنٍ ورعب. وهنا يتم المزج بين المصدرالقرآني والمصدر التوراتي لتظهر «أريحا» الجديدة طفلة يتيمة خائفة تحت نخلتها القديمة⁽²⁾. فالنخلة في هذا السياق تعنى الوحدة. و«أريحا» الجديدة تجدنفسها - مرةً أخرى - في ظلِّ وحدتها القديمة. وفي ظلِّ غياب الأب الذي يهدئ من روعها، ويهزُّ سريرها تبقى فلسطين وحيدةً مسهدةً لا تنام. ويبقى ابنها وحده الذي يهدد من أوجاعها، ويترقب من أجلها لحظات هدوء القوافل كي تنام. ولعلَّ الدرويش هنا يثير في أذهاننا ذكرى النكبة الفلسطينية عام 1948. ففي هذا العام، وفي ظلِّ غياب الأب العربي، وجدت فلسطين نفسها وحيدةً مروعةً وما من أحدٍ يمدُّ لها يد العون.

- في المنصوص الثاني يعيدنا الدرويش إلى حقيقتين: جغرافية وتاريخية. فأما الحقيقة الجغرافية فهي أن فلسطين - كجزءٍ من سورية - كانت عبر التاريخ ممراً إجبارياً للطريق الدولي العظيم. وفي هذا الممر كانت القوافل تتلاقى، والسيوف تتقاطع، والأفكار تُرسى. وأما الحقيقة التاريخية فهي النزاع الدائم بين البدو والحضر. ومن المؤرخين من ذهب إلى أن هذا النزاع يغطي جانباً كبيراً من تاريخ المنطقة. فالبدو الجياع الطامعون في حياة الاستقرار كانوا يتغلغلون في المناطق الحضرية بالسيف أو بالسلم. ولم يكن تاريخ العبرانيين القدماء فيما يروى الكتاب المقدس بالذات إلا تاريخاً لهذا العبور من البداوة إلى الحضارة⁽³⁾.

1 - «القرآن الكريم» - «سورة مريم» - الآيات من 22 وحتى 25.

2 - عدُّ إلى السطرين 16 - 17 من القصيدة.

3 - «تاريخ سورية ولبنان وفلسطين» - الجزءان الأول والثاني - فيليب حتي - ترجمة الدكتور كمال اليازجي - مراجعة وتحرير الدكتور جبرائيل جبور - دار الثقافة - بيروت - ط 3 - ص 47 - 46 و 64 ... 66.

وربما كان فى هذا ما يكفى لتأويل الصورة الشعرية فى المنصوص الثانى.

فالدرويش يخاطب الغريب، ويدعوه إلى أن يوقف حصانه تحت نخلة⁽¹⁾.
وريثما تتحدد هوية الغريب، فإننا سنقتصر على القول إنه الغريب عن أرض كنعان.

وفى دعوة الدرويش كرمٌ وحسنٌ ضيافة. فالنخلة تُقدم الظل والثمر. والدرويش
عندما يدعو الغريب إلى إيقاف حصانه تحت نخلة، إنما يدعو لىستظل بظلها
ويأكل من ثمارها. إنه يقاسمه ثروته، ويقول له بصيغة أخرى: نزلت أهلاً ووطئت
سهلاً.

- ولكن الغريب لم يأتِ ضيفاً ولا شريكاً، وإنما جاء غازياً وارثاً للأرض. وهنا
يأتى المنصوص الثالث ليؤكد فيه الدرويش هويته وتشبثه بالأرض⁽²⁾. فهويته راسخة
لا تتغير. والأرض التى يقف عليها ثابتة لا تهتز. وهو يرى الغريب، ولكن الغريب لا
يراه. فلقد تمرس الدرويش فى معرفة الغريب فجاءت صورته الحاضرة مطابقةً
لصورته الماضية. ولكن الجديد الآن أن الغريب لا يدرك ما سيؤول إليه الدرويش.
فالدرويش كنعانى ينبعث من رماده. هويته السندية دائمة الاخضرار. والأرض
التي تحتضنها أرضٌ لا يزيد بها الموت إلا تفتحاً للحياة. وإذا كان الغريب عاجزاً عن
قتله فإنه عاجزٌ عن إرث أرضه.

هذه هى منصوصات العمود الأول. وهى كما نرى منصوصات خاصة
بالأرض. فالسمة المشتركة بينها هى الأرض. والأرض محاصرة أولاً، مهاجمة ثانياً،
ولكن القتل والعنف لا يزيد الدرويش إلا إصراراً على التشبث بها والحق فى
امتلاكها.

1 - السطر 31 من القصيدة.

2 - السطران 54 - 55 من القصيدة.

- فى المنصوص الأول من العمود الثانى يبحث الدرويش عن انتماء فتشقه عصا سحرية، وتحوّله إلى طريق⁽¹⁾. والصورة هنا قرآنية توراتية.

ففى التوراة «قال الرب لموسى مالك تصرخ إلى: قل لبني إسرائيل أن يرحلوا، وارفع أنت عصاك ومد يدك على البحر وشقه، فيدخل بنو إسرائيل فى وسط البحر على اليابسة»⁽²⁾.

وفى القرآن الكريم «فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر فانفلق»⁽³⁾.

هذه هى خلفية الصورة الشعرية، فكيف يستثمرها الدرويش؟

لقد بحث موسى عن انتماء فوجده فى الأرض الموعودة. وكانت المعجزة التى جاءت على يديه أنه شق البحر فتحول البحر إلى طريق لعبور الأحياء. ولكن الدرويش وهو يبحث عن انتماء يتحول إلى طريق لعبور الأموات. ويتساءل الدرويش

عما إذا كان ما يراه حقيقة أم مجرد رؤيا⁽⁴⁾. ولكن الرؤيا تتحول - بدورها - إلى كابوس ينهض الشاعر على هوله فيرى جثث القتلى وهى تملأ التاريخ الكنعانى فى فلسطين. فمن «أريحا» التى حرمت بحياتها وأحيائها للرب إلى دير ياسين وكفر قاسم وصبرا وشاتيلا يتحدد تاريخ الدرويش بأنه تاريخ لا ينتهى من القتل.

ولعلّ الطفل المختبئ، فى الدرويش يلعب دوراً فى بناء الصورة. ففى السادسة من عمره أيقظته أمه فجأة ووجد نفسه يعدو بين التلال والجبال يطارده رصاص لا يفهم له معنى. وبعد ليلة من التشرد والهروب؛ ليلة دامية من الزحف على البطن تارة، والسير الحافى القدمين تارة أخرى، وجد الدرويش نفسه لأول مرة خارج حدود وطنه، ولأول مرة فى حياته سمع اسم لبنان⁽⁵⁾.

1 - السطر الثامن عشر من القصيدة.

2 - «الكتاب المقدس» - سفر الخروج - الإصحاح الرابع عشر.

3 - «القرآن الكريم» - سورة الشعراء - الآية الثالثة والستون..

4 - السطر التاسع عشر من القصيدة.

5 - محمود درويش شاعر الأرض المحتلة - رجاء النقاش - صص 90... 116.

فقريه الدرويش تنضمُ إذاً إلى قافلة القرى الفلسطينية التي هُدمت، وينضمُ تاريخ الدرويش إلى هذا الكابوس الذي ليس لهوله انتهاء:

لا رِيحَ ترفعني إلى أعلى من الماضي هنا

لا رِيحَ ترفع موجةً عن ملح هذا البحر،

لا راياتٍ للموتى لكى يستسلموا فيها، ولا

أصواتٍ للأحياء كى يتبادلوا خطب السلام⁽¹⁾...

فالشاعر يبحث عن رِيحٍ ترفعه إلى أعلى من الماضي؛ رِيحٍ تفصل الموت عن الحياة، ولكنه لا يراها.

ومرةً أخرى نجد الدرويش يغرف من القرآن والتوراة. فالريح التي ترفع إلى أعلى رِيحُ قرآنية. والريح التي تفصل موجةً عن ملح البحر الميت رِيحُ تورانية. وكلتا الريحين تتدخل بمعجزةٍ إلهيةٍ لقلب الأوضاع القائمة. ففي القرآن الكريم أن الله أرسل - فى غزوة الخندق - ريحاً وجنوداً على المشركين ليلبلة صفوفهم، وقلب الأوضاع على رؤوسهم: «يا أيها الذين آمنوا اذكروا نعمة الله عليكم إذ جاءتكم جنود فأرسلنا عليهم ريحاً وجنوداً لم تروها، وكان الله بما تعلمون بصيراً»⁽²⁾. وفى سفر «يشوع» أن الرب تدخل لرفع مياه الأردن عن الأرض، والسماح للشعب اليهودى بالعبور⁽³⁾.

ولكنَّ الدرويش محرومٌ من المعجزتين. فلا رِيحَ ترفعه إلى أعلى من ماضيه، ولا رِيحَ ترفع موجةً عن ملح هذا البحر الميت. فالموت ماضٍ مستمرٌ مذ كانت «أريحا» تحت نخلتها القديمة. والموت حاضرٌ مستمرٌ فى قتله للوجه الحى من هذا البحر. إن الدرويش - بكلمةٍ أخرى - لا يرى معجزةً تفصل بين القتل والقتل؛ معجزةً تلجم القتل وتعزل موجةً واحدةً من أمواج الحياة عن بحر الموت.

1 - من السطر 22 إلى 25 فى القصيدة.

2 - «القرآن الكريم» سورة الأحزاب - الآية التاسعة.

3 - «الكتاب المقدس» - سفر «يشوع» - الإصحاح الثالث.

ومما يزيد فى الصورة ظلمةً، ويقضى على أى احتمالٍ بمعجزة، أن الأموات الذين يسقطون، إنما يسقطون بلا راية، وأن الأحياء الذين يعيشون، إنما يعيشون بلاهوية. فلا الأموات معترفٌ بموتهم، ولا الأحياء معترفٌ بوجودهم، هذا هو تاريخ العلاقة بين الفلسطينيين والإسرائيليين. فالفلسطينيون محرومون من أى وضع قانونى يمكن أن يوقعوا تحت رايته وثيقة استسلامهم.

ولعلنا نلاحظ أن المعجزة التى يبحث عنها الدرويش ولا تأتى هى هذا الوضع القانونى للإنسان الفلسطينى. فمثل هذا الوضع هو الذى يمكن المهزوم من الاعتراف بهزيمته، والحصول على الامتيازات والضمانات التى يحصل عليها المهزوم. ولكن واقع الحال أن الفلسطينيين بلا دولةٍ مما يجعل أمواتهم وأحياءهم خارج أى اعتراف. فموتاهم فدائيون يسميهم عدوهم إرهابيين ويسقط عنهم أية حقوق. وأحياءهم ينضوون فى ظل منظمةٍ جاهزةٍ للتفاوض وتبادلٍ خطب السلام. ولكنها منظمةٌ غير معترفٍ بها، فضلاً عن أنها لا أرض ولا وطن؛ أعنى لا راية تتفاوض تحتها.

وخلاصة القول إن الدرويش يسمى المعجزة ريحاً، ويلبس الريح ثوب الحالة القضائية التى يمكن أن تقلب الأوضاع القائمة. ولكنه لا معجزة ولا ريح، وإنما موتٌ ومذبحة.

- وهنا تبرز هوية الغريب. ففى المنصوص الثانى⁽¹⁾ أن الغريب لم يدخل المنطقة مسالماً، وإنما جاءها غازياً؛ لم يوقف حصانه تحت نخلة «أريحا» وإنما ظلّ يدور حول أسوارها؛ لم يعلق سلاحه عليها، وإنما استخدمه للرعب والقتل. والغريب لم يتقاسم الأرض مع أصحابها الكنعانيين، ولكنه جاء ليرثها، ولم يسعَ إلى التعايش معهم، ولكنه قضى عليهم ليأخذ ما يملكون. إن الغريب - بكلمةٍ واحدة - لم يعمل للتخفيف من ملوحة البحر، بل زاده ملحاً على ملح؛ موتاً على موت.

- ويأتى المنصوص الثالث من العمود الثانى ليؤكد فيه الدرويش أن ماضى علاقته مع الغريب هو الدليل إلى مستقبلها. والمفارقة التى تذهل الشاعر أنه وهو

ينظر إلى مستقبله بدءاً من ماضيه إنما يرى نفسه في حاضر ينفصل الزمان فيه عن المكان. فالزمان الحاضر إعلانٌ لحقوق الإنسان، والمكان الحاضر تهجيرٌ وقتلٌ واحتلال. إن الفلسطيني يعيش الزمان الحديث في مكانٍ بربرى. والغريب في الأمر أن هذا التعامل الذي يخضع له الإنسان الفلسطيني؛ أعنى إخراجَه من الزمن الذي يعيش فيه، إنما يتمُّ باسم الأنبياء.

وخلاصة القول في منصوصات العمود الثاني أنها خاصةٌ بالقتل. فالسمة المشتركة بينها جميعاً هي استمرارية المجزرة. والمجزرة مستمرةٌ لسببين؛ الأول أن الفلسطيني محرومٌ من أى وضعٍ قانونيٍ يحفظ له حقوقه كإنسان، والثاني أن الغريب مصرٌّ على امتلاك الأرض لا تقاسمها، وعلى القتل لا التعايش في ظل نخلةٍ واحدة.

فأما منصوصات العمود الثالث فمخصصة للسلام

- وخطاب السلام يبدأ عند الدرويش من أن الأنبياء جميعهم أهله⁽¹⁾. وسواءً توحدَ هذا الخطاب مع الخطاب الإسلامي، أو جاء من خارجه، فإنه على أهميةٍ كبرى في هذا السياق. فالدرويش يعترف بأنبياء عدوه، ويحترم قدسية لاهوته، ولكنه ما يلبث أن يحس بالخيبة والمرارة وهو يرى إلى عدوه يقتله باسم الأنبياء، ويبحث عن تسويق ذلك في اللاهوت. وإذا حاول الدرويش أن يستعيد خطاب السماء أدرك القطيعة بين السماء والأرض، وأدرك أن محاولته قبض الريح.

ولعلنا نلاحظ هنا أن خطاب السلام - في هذا المنصوص - يتفجر من قلب المجزرة فكأنما يجيء هذا الخطاب تعبيراً عن الدهشة التي أصابت الشاعر الفلسطيني وهو يرى كيف تعايشت في كنفه كل الأديان، فبات عاجزاً عن فهم ما يحل به باسم الأديان.

وهنا نقبض على حقيقةٍ أخرى في هذا المنصوص. فالدرويش لا يدعو إلى السلام، ولكنه يرى السلام معطىً سابقاً، وحقيقةً قبليةً عاشها شعبه على مر

1 - السطران 20 - 21 من القصيدة.

القرون. فوطنه وطن التعايش الذى نادت به السماء، وجاء هو ليردد هذا النداء. ومن عجب أنه هو الذى يعتنق رسالة السماء، ويردد خطابها، يجد نفسه - وباسمها - فى قلب المجزرة.

نحن إذاً أمام قطيعتين: الأولى بين السماء والأرض، ويمثلها اختراق الغريب لخطاب السماء، وتفسيره المشوه لدعوتها. والثانية بين الشاعر وكلامه. فالشاعر تعلم أن يردد كلاماً هو كلام السماء، ولكنه كلام لا أحد يصغى إليه، ولا أذن تنفتح عليه.

- وفى المنصوص الثانى - وهو أطول منصوصات الجدول - يبسط الدرويش أسس السلام. وفى هذا المنصوص بالذات يبدو الدرويش كنعانياً على أفضل وجه. فقد برهن الكنعانيون فيما يقول المؤرخ فيليب حتى من خلال تاريخهم الطويل أنهم كانوا يحبون السلم، ولا يميلون إلى الأعمال الحربية. وكانوا يوجهون اهتمامهم إلى نواحي التجارة والفن والديانة، وليس إلى الحرب⁽¹⁾.

وفى ضوء ذلك نستطيع أن نفهم الأساس الأول من أسس السلام وهو أن ينزع الغازى خوذته⁽²⁾. فتاريخ المنطقة بكامله يقوم على هذه الحقيقة. ففى كل مرة كانت المنطقة تتعرض لهجمة من هجمات البدو وغيرهم، كانت سرعان ما تمتصها، وتتوصل إلى صيغة من صيغ التعايش مع أصحابها الذين يلقون خوذهم ويستقرون. وعلى مقبرة من الخوذ الفولاذية «ينبت حبق يوزعه على الدنيا حمام قد يهب من البيوت»⁽³⁾. فالغزاة يدفنون خوذهم ويزرعون فوقها الحبق. والكنعانيون يطلقون الحمام من بيوتهم لالتقاط هذا الحبق وتوزيعه. وإذا كان الحمام تعبيراً عن الرغبة فى السلام والعيش المشترك، فإن الحبق تعبيراً عن الرهافة والحساسية. والرهافة هنا تقابل القسوة التى يتميز بها الحديد والفولاذ. ولكن خصوصية الحبق

1 - «تاريخ سورية ولبنان وفلسطين» ص 92 - فيليب حتى - المصدر نفسه

2 - السطر 32 من القصيدة.

3 - السطران 32 - 33 من القصيدة.

لا تتوقف عند حساسيته ورهافته، وإنما تتعداها إلى قدرته على معالجة الجراح.⁽¹⁾ فكأن الغازي وهو يرمى خوذته ويزرع فوقها الحبق إنما يزرع ما يداوى به الجراح التي فتحها.

ولكن الدرويش يرى في العبرانيين غزاةً من نوع آخر. ومما يضاعف من دهشته أن شريعة «موسى» تدعو إلى الحياة، ولكن أتباعها يعملون بالموت⁽²⁾. فأولُ وصيةٍ من وصايا «موسى»: «لا تقتل» ولكن الدرويش يرى القتل شريعةً تغزو مصدر الحياة. ومما يحزُّ في نفس الدرويش أنه وهو يفترض الأبدية في وصايا «موسى»، إنما يراها تموت. فأتباعه لم يعملوا بها، ولا بشرعة هذه المنطقة وسنتها. فلئن كانت شريعة «موسى» تدعو إلى احترام الحياة إن حقيقة الأمر أن الموت يأتي حتى على هذه الشريعة بالذات.

وإزاء هذه الحقيقة لا يملك الدرويش إلا أن يؤكد هويته من جديد. فهو يكون كما يكون الغريب⁽³⁾. هذا هو خطابه وهذه هي لغته: إنني مضيف، ولكن من أنت؟ هل جئت لتدفن خوذتك وتوقف تحت نخلتنا حصانك؟ إن كنت كذلك فما أنا ذا مرسلٌ حمامي في اتجاه حبقك.

والمفارقة في الصورة أن خطاب الدرويش للغريب هو خطاب الغريب للغريب. فللمرة الأولى في القصيدة تظهر مفردة الغريب خاصة بالدرويش.

نحن إذاً أمام غريبين، كلٌ منهما في مواجهة الآخر. الأول عبري، والآخر فلسطيني. وإذا كان مجيء الأول هو الذي غرب الثاني، وأبعده عن نخلة الصحراء وحرم عليه الراحة والسكينة منذ ولادته، فإن الغريب الثاني محافظٌ على هويته، مستعدٌ دوماً للسلام. والدرويش في كل ذلك إنما ينتظر الإشارة الأولى، فما إن يعلق الغريب سلاحه حتى يتخلى الغريب عن قرار الحرب، وينشغل بزراعة الأرض.

1- "Dictionnaire des symboles" - "J. chevalier" - et "Alain Gheerbrant" - éd; seghers et éd; Jupiter - Paris - 1973.

2 - السطر الرابع والثلاثون من القصيدة.

3 - السطر الخامس والثلاثون من القصيدة.

وفى غنائيةٍ بالغة الحرارة والتأثير يعزف الدرويش سيمفونية العطاء الكنعانى.

ها هو ذا الدرويش ذراعان ممدودتان، وراحتان مليئتان بكل ما زوده به تراثه الكنعانى. ها هو ذا يضع أمام الغريب كل ما لديه. فمن النبيذ فى الجرار، إلى الغزالة فى الفخاخ، إلى الطعام والشراب، والطقوس والعبادات؛ كل هذا يبسطه الدرويش أمام عدوه، ويضيف إليه نجوم الأبجدية التى لم يبخل يوماً فى توزيعها على الشعوب⁽¹⁾.

والدرويش فى كل ذلك إنما يشير إلى مجموعة من الحقائق التاريخية التى تتصل بالعلاقة بين الكنعانيين والعبرانيين. فلحسن الحظ - كما يقول المؤرخ فيليب حتى - «أن الكثير من خير ما تركه التراث الأدبى الكنعانى اقتبسه العبرانيون ودخل فى كتاباتهم المقدسة. وينطبق هذا بخاصة على القطع الغنائية والحكم التى استعارها سفر الأمثال والمزامير ونشيد الأنشاد، وعلى الأخبار الخرافية التى دخلت فى سفر التكوين وفى قصص الأنبياء. ولم يكن هذا الأمر معروفاً إلى أن اكتشفت مدينة أوغاريت، وكانت فى عالم النسيان»⁽²⁾.

وفى موقع آخر يذهب فيليب حتى إلى أن سورية «برهنت مرة أخرى - بعد مجئ العبرانيين - على مقدرتها فى امتصاص الدخلاء الرحل أو نصف الرحل، بتشجيعهم على أن يصبحوا مستقرين، وأن يتركوا ذلك المصدر الغريب لقوتهم وهو التنقل. فقد أتى الشعب الذى عرف فيما بعد بالعبرانيين بشكل متجولين ومغامرين ومرتزة وجنود لا ارتباط لهم، ثم استقروا بالتدريج بين السكان الذين سبقوهم وفاقوهم فى مدنيّتهم، وتعلموا منهم حرث الأرض وبناء المنازل وممارسة فنون السلم، وأهم من ذلك القراءة والكتابة»⁽³⁾.

1 - من السطر 39 وحتى السطر 46 من القصيدة.

2 - «تاريخ سورية ولبنان وفلسطين» - المصدر نفسه - ص 123.

3 - المرجع السابق ص 191.

ولكن النص يتعدى ذلك إلى فضل الكنعانيين على الآخرين في تعميم الحضارة والمدنية. فالكنعانيون هم الذين أدخلوا عبادة «ديونيزوس» إلى بلاد اليونان وهم الذين أعطوا العبرانيين ألهمتهم التي صنعوا منها الإله الواحد⁽¹⁾.

وكل ذلك يضعه الدرويش بين يدي الغريب شريطة أن يعلق سلاحه؛ أن يكف عن بداوته، وأن يكون جار حنطته لاسارقها⁽²⁾. وتستوقفنا هذه العبارة الأخيرة على نحو خاص. ففيها تظهر فكرة التقسيم وإن لم تكن القسمة محددةً بشكل دقيق. إنها قسمة تنطوي على احتفاظ الجارين كل بممتلكاته في إطار من التعايش وعدم الاعتداء.

وهنا يتحدد جوهر الدين عند الدرويش. فالدين يُبعد خوف الشعوب من الطبيعة والشعوب. إنه سلاح ضد الطبيعة، ومبدأ لتنظيم العلاقات بين البشر. فليتقدم الشاعر خطوة أخرى، وليدعُ الغريب إلى صناعة الأديان معاً، وكتابة رسالات السماء⁽³⁾.

فهل يتخذ الغريب قراره الأخير؟ هل يترك أريحا هادئة مطمئنة البال؟

هل يأمن الدرويش على أحلامه وحليب امرأته، وقوت النمل في جرح الرخام⁽⁴⁾؟.

إنها التفاتة جامعة تتحول معها الأرض إلى أم أولى لكل الفلسطينيين؛ أم لأجيالهم الراحلة والمقبلة. ففي حليب امرأة الدرويش إشارة إلى الإلهة الكنعانية التي ترسم «عاريةً ويدها على جانبيها أو تمسكان بثدييها كما لو أنها تعطي الغذاء»⁽⁵⁾.

1 - السطران 39 - 40 من القصيدة.

2 - السطر 45 من القصيدة.

3 - السطران 47 - 48 من القصيدة.

4 - السطران 49 - 50 من القصيدة.

5 - «تاريخ سورية وفلسطين ولبنان» ص. ص 130 132.

- فإذا انتقلنا إلى المنصوص الثالث من العمود الثالث وجدناه تكراراً حرفياً للمنصوص الأول⁽¹⁾. ويؤكد انغلاق العمود على مثل ما انفتح عليه أن السلام حقيقةً مسبقاً عاشها الدرويش. فالسلام خطاب السماء الذي توارثه الدرويش عن الأنبياء جميعاً قبل أن يقوم بعرضه على الغريب. ولكن الدرويش يرى السماء تبتعد عن الأرض، ويرى البشر وهم يبعدون خطاب السماء. ويبقى السلام الذي يردده الدرويش خطاباً يدور في الفراغ.

وخلاصة القول في منصوصات العمود الثالث أن الدرويش داعية سلام. ولكن التاريخ يستوقفه مرتين؛ مرةً ليذكره بأن العبرانيين لم يتقيدوا بالوصايا العشر، ومرةً ليذكره بأن الغريب لم يوقف حصانه حول أسوار أريحا، وإنما راح يقتل ويرث الأرض. فالسلام معطى سماوى أزلّى، ولكنه مخترق من الغريب. والدرويش يعيد خطاب السلام، ويحدد محتواه من جديد، ولكنه يصطدم بالواقع القديم نفسه. فترسيلته لا تصل إلى الغريب، أو قل إن الغريب لا يعيرها أذنيه.

وأما العمود الرابع فينفرد بمنصوصات البعث

- والمنصوص الأول انبعاث لقمر أريحا عند الفجر. والقمر غير مذكور نصاً، ولكنه مرسوم صورةً:

والبحر يحمل ظلّي الفضى عند الفجر، يرشدنى إلى

كلماتى الأولى لثدى المرأة الأولى، ويحيا ميتاً

فى رقصة الوثنى حول فضائه،

ويموت حياً فى ثنائى القصيدة والحسام،

ما بين مصر وبين أسيا والشمال... فى غريب⁽²⁾

1 - السطران 59 - 60 من القصيدة.

2 - السطور من 26 إلى 30 فى القصيدة.

فالقمر ظلّ فضيّ يحمله البحر عند الفجر، ويحمل معه ظلّ الشاعر الذي أصبح واحداً والقمر. أو ليس الدرويش ابن «أريحا» مدينة القمر؟. ولئن كان من النادر أن يحمل البحر قيمةً إيجابيةً في شعر الدرويش، إنه هنا يحمل قيمةً إيجابيةً مضاعفة. فعلى الرغم من أنه بحرٌ ميت، إنه يحمل إشارة البعث، وبداية الدورة الجديدة التي يرمز إليها الفجر. هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى، فالبحر يرشد الشاعر إلى كلماته الأولى التي دمدم بها لثدى المرأة الأولى. والمرأة هنا هي الأرض في صورة الإلهة الكنعانية التي تقدم ثدييها المليئين بالحليب. فالأرض أمٌ تغذي أولادها. والبحر - بما يحمله من دلالة الملح - يذكرُ الشاعر بواجب الوفاء للأرض. أو ليس الدرويش من رعاة الملح في الأغوار؟

ولكن، كيف يعبرُ الوفاء عن نفسه؟ وما المحتوى الذي تضيفه صورة البعث؟

إنه الخلود في الشهادة دفاعاً عن الأرض. وهو خلودٌ تجسده رقصة الوثني في دفاعه عن فضائه. فالوثني يرقص حول فضائه رقصة الحرب، ويدخل في استشهاده عالم الخلود. وما القمر الذي ينبعث هنا إلا الفلسطيني الذي يسقط دفاعاً عن أرضه ليحيا في فلسطيني آخر ينهض بدوره دون انقطاع.

فإذا شئتَ أن نتوغل بعيداً في الصورة قلنا إن الدرويش يشير إلى الانتفاضة. فالقمر قمر «أريحا». وقمر «أريحا» يرمز إلى فلسطيني الداخل. وأما فضاؤه فالأرض الكنعانية التي لا يذكرها الشاعر باسمها الصريح وإنما يرسم حدودها.

والانتفاضة كائتوقص لغة الجسد. إنها التحام الجسد بالأرض عبر الحجر، أو قلّ إنها قتالٌ على الأرض بالأرض، وعن الأرض بالأرض.

- وفي المنصوص الثاني يرتسم البعث في صورة السنديان. والسنديان⁽¹⁾ ورقٌ أخضر دائم الاخضرار. والفلسطيني هو هذه الحياة المتجددة التي لا يعترها الذبول. ومن اللافت هنا أن أوراق السنديان وهي تتجدد من جذرٍ واحدٍ كأنها تقول إن البعث الذي يعلنه الدرويش ليس بعث الفرد وإنما بعث النوع؛ أعنى الشعب.

1 - السطر 53 من القصيدة.

فالبعث هنا - على غرار ما رأينا في صورة الشهيد - هو هذه الحياة المتجددة؛ حياة الشعب في أجياله المتعاقبة. وتأتي الحياة المستمرة هنا بالمقابلة مع الموت المستمر هناك. فكأن الدرويش يقول: كلما تكاثر الموت تجددت الحياة. إن الشجرة الفلسطينية راسخة صلبة خالدة كالسنديان⁽¹⁾.

وفي المنصوص الثالث والأخير تكبر صورة البعث حتى تشمل الكنعانيين جميعاً بلا استثناء. فالدرويش من أم كنعانية. أمه هي الأرض. غيابه عنها موتٌ يتحول إلى شجر، وخروجه منها بابٌ ينعكس ظله في القمر⁽²⁾.

وإذا ما غُورت مياه البحر الميت، وجفّت الحياة فيه، ولم يبق إلا الملح، رأيتَ عظام الدرويش تطفو شجراً على وجه الموت. فالموت ضرورةٌ لانبعاث الحياة، أو هو - على حدّ قول الدرويش - جسرٌ ثابتٌ لعبور أيام القيامة. ولعلنا نلاحظ في هذه الصور المتلاحقة للبعث أن مفهوم الانتماء الكنعاني عند الدرويش يتعدى الجغرافية والتاريخ ليلامس العقيدة.

هذه هي منصوبات العمود الرابع. وهي منصوبات خاصة بالبعث. ومن النظر إلى هذه المنصوبات نخلص إلى أمرين:

- الأول أن أرض البعث هي أرض كنعان. ولئن كان الشاعر يلوح بها تلويحاً في المنصوص الأول، إنه يصرّح بها تصريحاً في المنصوص الأخير.

- والثاني أن أبناء الكنعانية هم المعنيون بالبعث. فهو بعثٌ يبدأ بفلسطين ليشمل الكنعانيين من كل حذبٍ وصوب.

فإذا نظرنا إلى البنية الكلية للجدول بأعمدته الأربعة، وتفحصنا منصوباته في علاقات بعضها مع بعض، نجد العمود الأول يختص بحرب الاستيلاء على

1 - انظر «معجم الأعشاب والنباتات الطبية». إعداد الدكتور «حسان قبيسي». - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - ط 1 - 1993 ص - 197 .

2 - السطور من 61 ... 64 من القصيدة.

الأرض، والثاني يختص بإفناء الشعب من أجل الاستيلاء على الأرض، والثالث
ينفرد بالسلام، في حين ينفرد العمود الرابع بالبعث.

فعلى المستوى التأليفي تظهر أريحا من المنصوص الأول في العمود الأول رمزاً
للأرض. فإذا التفتنا إلى المدلول اللغوي لاسم أريحا، وهو مدينة القمر⁽¹⁾، كان لنا
أن نتنبأ بظهور القمر كرمز للبعث في المنصوص الأخير من العمود الأخير.

وأما منصوبات السلام - ودوماً على المستوى التأليفي - فمتحركة. إنها تنبثق
من استمرار المجزرة في النسق الأول، ومن حصار الأرض في النسق الثاني، وتلى
سقوط الأرض واستمرارية المجزرة في النسق الأخير.

وعلى المستوى الأمثالي نلاحظ تقابلاً بين الحرب والسلام. فأما الحرب
فيغطيها العمودان الأول والثاني، والذان يمكن اعتبارهما عموداً واحداً في هذا
السياق، يختص جزؤه الأول بحرب الاستيلاء على الأرض، وجزؤه الثاني بإبادة
الشعب. وأما السلام فتغطيه منصوبات العمود الثالث. والتقابل هنا بين الحرب
والسلام غير قابل للاختزال. فالبطل الوسيط "Le héros médiateur" - بالمعنى الذي
يعطيه ليفي ستروس - منفى. وحدة التقابل بين الطرفين لا تمهد لأى تخفيف مما
يعنى أن السلام لن يأتى.

وأما التقابل بين العمودين الثاني والرابع، فإنه - بدوره - غير قابل للاختزال.
فحدة المجزرة تتزايد بتقدم منصوباتها حتى تملأ الماضى والحاضر والمستقبل.
وحدة البعث تتزايد بتقدم منصوباته لأن النضال يبدأ من نقطة محددة جغرافياً
ليعم أبناء الكنعانية في كل الاتجاهات.

وكل هذا يعنى أن السلام مجرد نعى للسلام.

1 - قاموس الكتاب المقدس - نخبة من الأساتذة - مكتبة المشعل - الطبعة السادسة - بيروت - 1981.

وعند هذه النقطة من البحث نكون قد تعرّفنا على موقف الشاعر من الأرض، واجتازنا معه ومع أمه درب الآلام صعوداً إلى الجلجلة. ولقد رأينا أن الجلجلة ليست هضبةً يصعد عليها السيد المسيح، ولكنها هذا البحر الميت؛ جسر الموت الذي يتحتم على الشعب الفلسطيني عبوره وصولاً إلى البعث.

فلنتفحص الآن الدرب الأخرى؛ درب الأب الغارق في نعيم الغياب.

2 - درب الغياب المخمور:

تنطوي هذه الدرب على خمس وأربعين خطوةً تجتازها السطور الشعرية الممتدة من الرابع والستين إلى السابع بعد المائة.

ولامتلاك هذه الدرب والتعرف على مفارقتها ومنحنياتها، سنقوم بذرعها جيئةً وزهاباً واضعين منصوصاتها في نسقين؛ نسقٍ خاصٍ بالأب وأسباب غيابه، وآخر خاصٍ بابنه والعوامل التي أدت إلى بعثه.

ولقد قررنا - ونحن نضع كلاً من هذين النسقين في أربعة منصوصات - أن نحافظ على البعد الزمني في النسق الأول، وأن نخترقه في النسق الثاني. ولقد دعانا إلى هذا الاختراق حرصنا على إظهار التقابل بين منصوصات النسقين مما يفضي إلى فهم أعمق.

وسوف نتناول هذه المنصوصات كلاً منها مع ما يقابله واحداً تلو الآخر. فلنبداً بتقديم الجدول:

الابن	الأب	المنصوصات الأنساق
<p>.... لم أذهب ولم أرجع مع الزمن الهلامي وأنا أنا، ولو انكسرت... رأيت أيامي أمامي ذهباً على أشجارى الأولى، رأيت ربيع أمي، يا أبي ورأيت ريشتها تطرّز طافرين: لشالها، ولشال اختي وقراشة لم تحترق بقراشة من أجلفا، ورأيت لاسمي جسداً: أنا ذكّر الحمام ينن في أنثى الحمام. ورأيت منزلنا المؤثث بالنبات.</p>	<p>.... يا أبي، كم مرة ساموت فوق فراش امرأة الأساطير التي تختارها «أنا» لي، فتشيب نار في الغمام كم مرة ساموت في نعتاع أحواض القديمة كلما</p>	1
<p>.....رأيت باباً للدخول ورأيت باباً للخروج، رأيت باباً للخروج وللدخول... هل مر نوح من هناك إلى هناك لكي يقول ما قال في الدنيا: لها بابان مختلفان، لكن الحصان يطير بي ويطير بي أعلى وأسقط موجة جرحت سفوحاً، يا أبي وأنا أنا ولو انكسرت رأيت أيامي أمامي ورأيت بين وثائقي قمرأ يطل على النخيل... ورأيت هاوية، رأيت الحرب بعد الحرب، تلك قبيلة دالت، وتلك قبيلة قالت لهولاكو المعاصر: نحن لك واقول: لسنا أمّة وأبعث لابن خلدون احترامى وأنا أنا، ولو انكسرت على الهواء المعدنى... وأسلمتني حرب الصليبي الجديد إلى إله الانتقام والى المغولى المرباط خلف اقنعة الإمام والى نساء الملح في اسطورة نخرت عظامى...</p>	<p>فركته ربح شمالك العالى رسائل من يمام؟ هذا غيايى سيد يتلو شرائعه على أحفاد لوط ولا يرى لسدوم مغفرة سوى هذا غيايى سيد يتلو شرائعه ويسخر من رؤى</p>	2
<p>..... هذا البحر لا يحتله أحد أتى كسرى وفرعون وقيصر والنجاشي والآخرون ليكتبوا أسماهم بيدي، على الواح فكتبت لاسمي الأرض، واسم الأرض الهة تشاركني مقامى في المقعد الحجري.</p>	<p>ما قيمة المرأة للمرأة؟ لي وجه عليك، وأنت لا تصحو من التاريخ، لا تصحو بخار البحر عنك</p>	3
<p>والبحر، هذا البحر، في متناول الأيدي. سأمشي فوقه وأسك فضته، وأطحن ملح بيدي.</p>	<p>والبحر، هذا البحر، أصفر من خرافته وأصفر من يديك هو برزخ البلور، أوله كآخره، ولا معنى هنا للدخول العبثي في أسطورة تركت جيوشاً للركام ليمر جيش آخر يروي روايته ويحفر لاسمه جيلاً، ويلقى ثالث ويخط سيرة زوجة خانت، ويمحو رابع أسماء من سبقوا. هناك لكل جيش شاعر ومؤرخ، وريانة للراقصات الساخرات من البداية والختام وسدى أفتش عن غيايى، فهو أبسط من حمير الأنبياء تمر فوق السفح حاملة سماء للأنام..</p>	4

فى المنصوص الأول من العمود الأول يظهر الأب وهو يُخضع ابنه لطقس الموت الدورى فى صورتين متتاليتين.. ويسأل الدرويش أباه إلى متى سيستمر فى تقديمه قرباناً على مذبح الآلهة:

..... يا أبى، كم مرة

ساموت فوق فراش امرأة الأساطير التى

تختارها «أنات» لى فتشّب ناراً فى الغمام

كم مرة ساموت فى نعناع أحواضى القديمة⁽¹⁾.....

فى الصورة الأولى يعيدنا الدرويش إلى الأسطورة الكنعانية: أسطورة الإله الذى يموت. ولكن الصورة الشعرية لا تقف عند حدّ الأسطورة، وإنما تجمع بينها وبين الطقس. ففى الأسطورة يموت إله الخصب «بعل» ويحيا «رشف» إله الموت. والدرويش يأخذ من هذا الأخير دلالة اللغوية التى تعنى «الذهب» ويصوغها ناراً تشبّ فى الغمام. وإذا كان الطقس إحياءً دورياً للأسطورة يتم فيه قتل ممثل الإله على نحو حقيقى أو رمزى، فإن الدرويش هنا هو هذا الإله المقتول. وتأتى «امرأة الأساطير» - كما يسميها الدرويش - أو الكاهنة التى اختارتها «عناة» للنهوض بدور القاتل.

وبالربط بين هذه الصورة وما قبلها، يمكننا أن نصوغ سؤال الدرويش لأبيه على النحو التالى: إلى متى ينبغى أن يمارس على طقس الموت حتى تجى القيامة؟

وفى الصورة الثانية يظهر الدرويش فى صورة النعناع الذى يموت فى أحواضه القديمة. والقديمة هنا تشير إلى دورية الموت. فكلما بزغ الابن فتياً كالنعناع، حساساً كالنعناع، جاء أبوه وقدمه قرباناً للآلهة.

وبالمقابلة مع صورة الأب الذى يعيش الزمن الهلامى⁽²⁾، تنتصب صورة الابن فى المنصوص الأول من العمود الثانى وهو ينأى عن تبدلات الزمان. فلقد تناوبت

1 - السطور 64 - 67 من القصيدة.

2 - السطر 88 - من القصيدة.

على تاريخه الهزائم والانتصارات، ولكنه بقى على الدوام صلباً راسخاً لا تغيره تقلبات الأيام. فالدرويش ومن قاع انكساره⁽¹⁾ يرى أيامه المقبلات مشرقةً إشراقة الشمس على أشجاره الأولى. ولما كانت الأشجار الأولى تعيد إلى صورة الطبيعة في فترة حياة الإله، فإن الدرويش ينتظر بعثه من قاع موته. والبعث هنا ليس بعثاً له وحسب، وإنما هو بعثٌ له ولأمه الأرض. فكيف يتصور الدرويش أمه لحظة انبعاثها؟.

إنها تتبدى له فى أبهى حللها... توشّحه بدفئتها... تطرّز له شالاً، ولاخته المرأة الفلسطينية شالاً... وتلقى على كتفى الطبيعة العصافير والفراشات.

وهنا تنهض صورة التكاثر التى تحملها الأرض لابنها وإخوته. فريشتها تطرز فراشةً بفراشة... تلد فراشةً من فراشةٍ فى ضوء شمسٍ ربيعيةٍ لا تصيب الفراش بسوء. وكل ذلك تجعله الأرض من أجل ابنها وإخوته فى اتصالٍ روحى بين الأرض والشعب لحظة البعث⁽²⁾.

فالدرويش وهو يرى أيامه أمامه إنما يرى نفسه فى هذه الطبيعة التى تتكاثر⁽³⁾ ... هذه الأجيال الفلسطينية التى تتعاقب وترى أيامها المشرقة... طبيعتها الزاهية، ومنزلها المؤثث بالنبات⁽⁴⁾.

فإذا أردنا الآن أن نعقد بعض المقابلات بين صورة الابن هنا، وصورته وهو يزرع تحت سلطة أبيه هناك، ارتسمت أمامنا بعض المفارقات المعبرة.

فالموت هناك موتٌ مستمر. والحياة هنا حياةٌ مستمرة.

1 - السطران 89 - 90 من القصيدة.

2 - السطر 93 من القصيدة.

3 - السطران 91 - 92 من القصيدة.

4 - السطر 94 من القصيدة.

وعندما كان ينبعث الابن هناك كان انبعاثه يأتى متقطعاً فى صورة النعناع، ولكن انبعاثه هنا مشع كالضوء، مستمر كالشجر.

ولئن كان الانبعاث هناك خاصاً بالابن وحده، إنه هنا يتعداه إلى أمه ليولد الشعب والأرض معاً فى صورة بهية مضيئة.

ويبقى التقابل الصارخ بين أب كلما وجد ابنه يانعا قتله، وابن توحد مع أمه الأرض من أجل الانبعاث الآتى. وعندما تحين لحظة البعث سيكون المنزل المؤثث بالنبات مكان الخيمة المفروشة بالرمال.

* * *

- وفى المنصوص الثانى من العمود الأول يتبين لنا أن تضحية الأب بابنه على مذبح الآلهة إنما هى تضحية به على مذبح السلام. فالآلهة هنا ليست أسطورية ولا سماوية ولكنها أرضية غربية يرمز إليها الدرويش بالشمال العالى⁽¹⁾. فشمال الوطن العربى هو الغرب. والشمال العالى يذكّرنا بالباب العالى الذى حكمت به تركيا العرب طيلة أربعة قرون.

هكذا يبدو الغرب إلهاً سيداً على العرب يملئ مشاريعه فيتبنونها ويضحون بابنهم الفلسطينى على مذبح السلام.

ففى كل مرة يقف فيها الدرويش على قدميه يحمل إليه أبوه مشاريع السلام التى يزوده بها الإله العالى. وكان الدرويش يقول: ألا يكفى يا أبى أننى كلما قتلنى الآخرون حاولت النهوض والانبعاث، حتى إذا ما وقفت على قدمى أتيتنى بمشاريعك القاتلة؟.

وتأتى الصورة الأخيرة من هذا المنصوص محاولة يائسة للتعايش بين الغريبين:

هذا غياىبى سيدٌ يتلو شرائعه على

أحفاد لوط، ولا يرى لسدوم مغفرةً سوى

1 - السطر 68 من القصيدة.

هذا غيايى سيد يتلو شرائعه ويسخر من رؤاى⁽¹⁾

فلقد تحولت فلسطين فى ظل أحفاد «لوط» إلى «سدوم» أخرى، ولم يبق إلا أن يهلكها الرب.

وإذ يعود الدرويش إلى قصة «سدوم» فى التوراة يلمح بصيص نور. فعندما قرر الرب أن يهلك «سدوم» بخطاياها، أطلع «إبراهيم» على قراره، فتوسل إليه «إبراهيم» أن يتريث، وانتزع منه وعداً بالغفران لها إذا ما توفر فيها عشرة من الأبرار. ولكن «سدوماً» عمّت خطاياها، وملاً صراخها الأرض والسما، ولم يجد الرب فيها حتى عشرة من الأبرار، فأمرها بالنار والكبريت⁽²⁾.

ويعتقد الدرويش أن من واجبه تذكير العبرانيين بوصاياهم العشر، وأن تهجير شعبه خطيئة لا سبيل لغفرانها إلا بوجوده والتعايش معه. ولكنه سرعان ما يدرك أن اعتقاده حلمٌ تسخر منه شريعة القتل والتهجير.

لقد حاول الدرويش أن يؤمن بالسلام .. أن يحلم بالسلام، ولكنه وجده سلاماً أعرج، ووجد الواقع يسخر من أحلامه. فالسلام فى رأيه لا يأتى من الطرفين المتحاربين، وإنما هو مشاريع تصاغ من الخارج وتملى عليه.

وهنا تنهض الصورة المقابلة فى المنصوص الثانى من العمود الثانى. فلئن كان باب السلام لا يفضى - فى رأى الدرويش - إلا إلى قتله، ومعاودة قتله، إن باب المقاومة هو الذى يفضى إلى المنزل المؤثث بالنبات.

فلقد رأى الدرويش فى باب الخروج أباً لم يقم بحراسة بيته، ولم يكن سيد نفسه، ورأى كيف يتسلم بنفسه باب الدخول ومقاومة الغزاة⁽³⁾.

ومرة أخرى يعود الدرويش إلى التراث الدينى ليقيم الدليل على رأيه، ويقدمه بين يدى أبيه.

1 - السطور 69 ... 71 من القصيدة.

2 - الكتاب المقدس - سفر التكوين - الإصحاح التاسع عشر.

3 - السطور 94 - 95 من القصيدة.

ففى سيرة «نوح» أنه عندما حضرته الوفاة بعد هذا العمر المديد، «سئل: كيف وجدت الدنيا؟ فقال: كبيتٍ له بابان، دخلتُ من أحدهما وخرجت من الآخر»⁽¹⁾.

والدرويش يرى أن الأمر لا يتطلب الكثير من العبقرية كي يدرك المرء أن هناك بابين؛ باباً للنصر وباباً للهزيمة. وأنه ليس هناك ما يدعو إلى أن نقضى العمر فى التفكير فى هذه المسألة البسيطة وهى أن الطريق الذى أدى إلى الهزيمة غير الطريق الذى يؤدى إلى النصر. فالحلُّ واضحٌ تماماً فى رأى الدرويش. والإجابة واضحةٌ لابس فيها: إنها المقاومة.

وهنا تظهر صور الحرب عنيفةً ضارية يستدعى الشاعر لرسمها القصص العجيب. ففى القصص العجيب، وفى قصة «الحصان الطيار فى بلاد الأسرار»⁽²⁾ على وجه الخصوص يعود البطل - بعد غيابٍ طويل - ليجمع شتات شعبه، ويحرر أرضه من مغتصبيها ويظفر بالأميرة الحسناء.

ويحلو للدرويش أن يتصور نفسه بطلاً يعتلى الحصان الطيار، يهاجم خصمه، ويسقط عليه من أعلى سقوط الموج على الصخر. أفلا تنطوى الصورة هنا على معركة البطل مع التنين؟

إن سقوط الموج على الصخر كسقوط البطل على التنين لا يفعل فعله بضربة واحدة، وإنما هى ضرباتٌ متتاليةٌ تُضعف من قدرته، وتُحت من صلابته على مرِّ الأيام.

ولعلنا نلاحظ هنا أن صعود الحصان إلى السماء يسمح بالفصل بين الأرض والسماء، ويترك للبطل فرصة التحرك فى فضاءٍ بعيدٍ عن المدى الذى يتحرك فيه التنين.

1 - «عرائس المجالس» المعروف بـ «قصص الأنبياء» للنيسابورى الثعلبى، المكتبة الثقافية، بيروت، ص 51.

2 - «الحصان الطيار فى بلاد الأسرار» - أحمد نجيب - دار المعارف - مصر - سلسلة المكتبة الخضراء للأطفال.

والدرويش واعٍ لهول الحرب، وما يتناوبها من الهزائم والانتصارات، ولكنه مؤمنٌ بالمستقبل، متيقنٌ من صلابته حتى ولو انهزم. فلقد علّمه التاريخ أن يقرأ المستقبل، وزوّده بالوثائق التي تستشرف الآتى.

هاهو ذا الدرويش يرى الهاوية أمام عينيه، ويرى الحرب بعد الحرب.. يرى دولاً دالت، ودولاً تقوم. ويرى أقواماً اندثروا على طريق الكفاح، وأقواماً اندثروا على طريق التعاون مع المغول. ويرى أنه ينتمى إلى أمةٍ من الرجال. وقبل كل ذلك وبعده يرى قمراً يطلُّ على النخيل⁽¹⁾.

ولما كان النخيل رمز العرب، وكان «هولاكو» رمز عدوهم، فإنه يصبح فى مقدورنا أن نقول إن القمر الذى يطلُّ على النخيل هو قمر العرب، وإن البعث الذى يرمز إليه هو بعث العرب.

وفى سلسلةٍ من الصور القاهرة راح الدرويش يعدد حلقات الخناق على عنقه، ويؤكد مرةً أخرى رسوخه وثباته. فمن التفوق العسكرى لعدوّه⁽²⁾ إلى تسليمه - بيد الصليبي الجديد - لإله الانتقام «يهوه»⁽³⁾، إلى إخضاعه للحاكم المقنع بقناع الدين⁽⁴⁾، إلى «نساء الملح فى أسطورةٍ نخرت عظامه»⁽⁵⁾، تطفو صور الموت، وترسخ صورة الانبعاث.

وإنما تستوقفنا صورة «نساء الملح» على وجه الخصوص، وقد تحولت إلى أسطورة «تنخر عظام» الدرويش.

1 - السطور من 100 إلى 103 من القصيدة.

2 - السطر 104 من القصيدة.

3 - السطر 105 من القصيدة.

4 - السطر 106 من القصيدة.

5 - السطر 107 من القصيدة ونشير هنا إلى الاستخدام الخاطيء للفعل «نَخَرَ» الذى يجىء بصيغة التعدى.

فكلنا يذكر كيف تحولت امرأة «لوط» بالتفاتها إلى الراء إلى عمود من الملح⁽¹⁾. وكلنا يعرف كيف أصبحت امرأة «لوط» رمزاً لكل من لا تدركه النجاة لأنه ليس جديراً بالنجاة.

هذا على المستوى اللاهوتى، فأما على المستوى الواقعى، فإن الدرويش يرى شعبه ضحية أسطورة نسجتها حرب الصليبي الجديد. وتقول هذه الأسطورة إن الفلسطينيين باعوا أرضهم، والتفتوا إلى متاع الدنيا، وراحوا يموتون فى أحضان النساء. وكل هذا يصمد له الدرويش، ويبقى ثابت القلب، عميق الإيمان بالبعث.

* * *

- فإذا انتقلنا إلى المنصوص الثالث فى العمود الأول، ارتسمت أمامنا صورة الأب من منظور جديد:

ما قيمة المرأة للمرأة؟ لى وجهٌ عليك، وانت لا

تصحو من التاريخ، لا تمحو بخار البحر عنك⁽²⁾

فالأب لا يرى نفسه، ولا يرى ما حوله. إنه مجرد مرآة. والمرأة لا قيمة لها فى ذاتها، فهى فى ذاتها ولذاتها عمياء، ولكن قيمتها فى ما تعكسه. ولما كانت المرأة هنا لا تقوم إلا بعكس مرآة أخرى، فهى لا تعكس إلا الفراغ.

هذه هى صورة الأب العربى، خاوي لا يعى ذاته، ولا يعى وعى الآخرين به. فالواقع العربى أب سكران بغيابه ومخمور بماضيه، يخفى عماه بأمجاده الغابرات. وفى إشارة إلى مرض البحر الميت يستمدحها الشاعر من التوراة⁽³⁾، يترأى الواقع العربى أباً مريضاً عاجزاً عن محو بخار الداء الذى تطلقه رثاه.

1 - الكتاب المقدس - سفر التكوين - الإصحاح التاسع عشر.

2 - السطران 72 - 73 من القصيدة.

3 - الكتاب المقدس - انظر على سبيل المثال لا الحصر سفر «حزقيال» - الإصحاح السابع والأربعون.

وبالمقابلة مع صورة الأب المخمور المريض الأعمى تنهض صورة الابن فى المنصوص الثالث من العمود الثانى صافية الوجه مضيئة القسمة.

فلئن كان الأب عاجزاً عن مسح ابخرة سقامه، إن الابن سليمٌ معافى. ولئن كان الأب مرآة عاجزة عن رؤية الوجه المنعكس عليها، إن الابن يرى وجهه بوضوح، ويرى أن:

..... هذا البحر لا

يحتله أحد. أتى كسرى وفرعون وقيصر والنجاشى

والآخرون، ليكتبوا اسماءهم بيدي، على الواحه

فكتبت: لاسمى الأرض، واسم الأرض الهة تشاركنى مقامى

فى المقعد الحجرى⁽¹⁾.....

فالبحر الميت بحر كنعانى راسخ الانتماء. ولقد جاء كسرى وقيصر والنجاشى وفرعون، وجاء الحثيون والمقدونيون، وجاء الآخرون، وبقي البحر موسوماً بكنعانيته. ولقد جاء الفزاة ليكتبوا تاريخهم بيد الكنعانى، ويصنعوا أمجادهم بعرقه وكبحه، ولكن الكنعانى قاوم الفزاة، واستوى تاريخ منطقته تاريخاً كنعانى الحروف والاسماء. فالأرض للكنعانى، وأسمائها تشهد بذلك. فمن «بيت عناة» إلى «بيت عنوت»، إلى «عناتا» و«عناتوت» من أسماء المدائن والقرى الفلسطينية، تشهد الأرض صارخة بانتتمائها الكنعانى. أرايت الآن كيف تقيم الآلهة الكنعانية فى المقعد الحجرى الذى يقيم فيه الدرويش؟

هذه هى مرآة الدرويش، وهكذا تعكس وجهاً صافياً متيقظاً يدرك أبعاد حاضره وماضيه، ويقيم الدليل على حقه الشرعى فى الأرض. فالدرويش - خلافاً لآبيه الأعمى - يرى بكلتا عينيه كيف تشارك الآلهة الكنعانية مقامه على كل شبر من أرض فلسطين.

1 - السطور من 48 إلى 84 من القصيدة.

- وفى المنصوص الأخير من العمود الأول تكتمل الملامح التى رسمها الدرويش لصورة أبيه. فهو مسحورٌ بأسطورة التفوق العسكرى لعدوه، مأخوذٌ بخرافة الرعب التى ترافقه حيثما حلّ وارتحل⁽¹⁾.

ولكن الابن يرى شيئاً آخر؛ يرى أن هذا البحر وما يختزنه من الموت، ويُشيّعه من الرعب ليس إلا وهماً وقبض الريح. فالموت فيه - خلافاً لما يراه أبوه - حفنة ملح تستطيع أن تحفنها يداها. والرعب الذى ينسجه حوله حاجزٌ من الوهم هشٌّ وشفاف. وإذا ما أراد الأب العربى أن يجتاز هذا البرزخ الوهمى، فما عليه إلا أن يدرك أن أوله كآخره، وأن ما سينشره أريابه من الرعب والقتل ليس أكثر مما نشره⁽²⁾.

فأى معنى إذاً لدخول أبيه هذا المدخل العبثى؟ وأى معنى لمحاكاة العدو فى شرعية استيطانه؟⁽³⁾.

وفى محاولة لتفريغ هذه الأسطورة من محتواها، راح الدرويش يتجول فى تاريخ عدوه ولاهوته، ويرصد العلامات المميزة فيه. حتى إذا ما خرج من جولته وتعرّت أمامه صورة هذا التاريخ العسكرى الطويل، انتهى إلى أنها صورةٌ مضخّمةٌ متورّمة، ترسم العبرانيين جيوشاً تراكمت قوافلها جيشاً فوق جيش فوق جيش⁽⁴⁾. فهنا جيش «يحفر لاسمه جبلاً»⁽⁵⁾ وهناك جيش «يخط سيرة زوجة خانت»⁽⁶⁾ وآخر «يمحو أسماء من سبقوه»⁽⁷⁾ ولكل جيش من هذه الجيوش شاعرٌ يترنم على هواه⁽⁸⁾، ومؤرخٌ يكتب على هواه⁽⁹⁾، وريابةٌ وراقصاتٌ ساخراتٌ من البداية والختام⁽¹⁰⁾.

(1) - السطر 74 من القصيدة.

(2) - السطر 75 من القصيدة.

(3) - السطر 76 من القصيدة.

(4) - المصدر نفسه.

(5) - السطر 77 من القصيدة.

(6) - السطر 78 من القصيدة.

(7) - السطر 79 من القصيدة.

(8) - المصدر نفسه.

(9) - السطر 80 من القصيدة.

(10) - المصدر نفسه.

ولعلنا نلاحظ في العبارة الأخيرة إشارة إلى التقليد الذي تمارسه النساء العبرانيات احتفاءً بالجيش المنتصر. ولكن السخرية التي يلصقها الشاعر بهذا التقليد تشير إلى أنه مجرد واجب لا تعير صوابه أى اهتمام لحقيقة النصر أو أخلاقياته.

وربما كان من المفيد أن نتوقف عند العلامات التي توقف عندها الدرويش في هذا المنصوص.

- ففي إشارته إلى الجيش الذي «يحفّر لاسمه جبلاً» يعيدنا الدرويش إلى «سفر زكريا» في «الكتاب المقدس»، وبخاصة إلى نبوءته التي تقول: «فيخرج الرب ويحارب تلك الأمم كما في حربه يوم القتال. وتقف قدماه في ذلك اليوم على جبل الزيتون الذي قدام أورشليم من الشرق، فينشق جبل الزيتون من وسطه نحو الشرق ونحو الغرب وادياً عظيماً جداً، ويتنقل نصف الجبل نحو الشمال، ونصفه نحو الجنوب»⁽¹⁾.

- وفي إشارته إلى الجيش الذي «يخط سيرة زوجة خانت» يعيدنا الشاعر إلى قصة «شمشون ودليلة» وما نُسج حولها من أساطير.

ومن جماع هذا وذاك، ينصح الدرويش أباه بأن يكف عن الوقوع في الوهم والبحث العبثي عن أسباب قتل ابنه وتغييبه. فالسبب - في رأى الدرويش - واضح وبسيط: إن عدوه يريد الأرض. وأما التمثل في البحث عن تفسير لذلك في التاريخ واللاهوت، فعبث في عبث⁽²⁾.

وبالمقابلة مع صوت الأب المخدوع، ينهض صوت ابنه هكذا:

والبحر هذا البحر، في متناول الأيدي. سامشي فوقه

وأسك فضته، وأطحن ملح بيدي⁽³⁾

(1) - الكتاب المقدس - سفر زكريا - الإصحاح الرابع عشر. المرجع نفسه.

(2) - السطران 81 - 82 من القصيدة.

(3) - السطران 83 - 84 من القصيدة.

فالبهر الميت من وجهة نظر الدرويش - أسطورة سقطت. والهالة التي نسجت حوله تقلصت وتلاشت، وأصبح البحر فى متناول يديه.

لقد قرر الدرويش - مسلحاً بالإيمان - أن يصنع المعجزات؛ أن يمشى فوق ماء البحر، يسك فضته، ويطحن ملح بيديه.

وإذا كان الدرويش يعيدنا - فى معجزته الأولى - إلى السيد المسيح⁽¹⁾، فإنه - فى معجزته الثانية - يضعنا أمام احتمالين:

فبالعودة إلى المدلولات اللغوية لـ «السك» يتبين لنا أنه يحمل معنى الشق والحفر، كما يحمل معنى ضرب النقود⁽²⁾.

وفى الحالة الأولى تكون المعجزة معجزة شفاء البحر الميت بحرأته وتحويل الموت فيه إلى مصدر للحياة.

وفى الحالة الثانية تكون المعجزة تحويلاً للموت إلى عملة يستطيع الشاعر أن يشتري بها ما يشاء، ويكون السلام بعض ما يمكن أن يختاره الفلسطينى؛ أعنى أن يفرضه. فالفلسطينى - وهو يشتري السلام بالموت - إنما يفرضه، لأنه هو الذى يمتلك الموت.

وتأتى المعجزة الثالثة سيطرة كاسحة على بحر الموت. فلئن استطاع الدرويش أن يطحن ملح بيديه، إنه يستطيع أن يطحن الموت فيه، فهو الذى يتحكم فى الموت، لا الموت هو الذى يتحكم فيه.

وعند هذه النقطة من البحث، نكون قد أتينا على منصوصات الجدول الثانى، وتعرفنا على الملامح الدقيقة للأب وابنه على السواء. فإذا أردنا الآن أن نجمع هذه الملامح المبعثرة ارتسمت أمامنا صورتان على النحو التالى:

أبٌ تابعٌ مريضٌ سكرانٌ أعمىٌ مبهورٌ بقوة عدوه وتفوقه العسكرى. وابنٌ مؤمنٌ

(1) - «إنجيل متى» الإصحاح 14 ، و «إنجيل مرقس» - الإصحاح السادس.

(2) - المعجم الوسيط - دار الفكر - ط 2.

متيقظ يمثل الأجيال الفلسطينية المقبلة وهي تنبعث مع الأرض، وتدرك أن باب العودة مقاومة التنين.

ومن المقابلة بين الصورتين تظهر أمامنا هذه المفارقة المثيرة: فالأب الحاضر على المستوى الواقعي، غائبٌ على المستوى الفعلي. والابن الغائب على المستوى الواقعي، حاضراً على المستوى الفعلي. فأما السلام فلا سلام حتى يترك الآخر حبل الحرب؛ وأما الحرب فحبلٌ طويلٌ تمسك به الأجيال الفلسطينية المتعاقبة حتى يمسك الآخر بحبل السلام.

وقبل أن نربط بين الجدولين، فإنه يترتب علينا أن ننظر في السطور الأخيرة من القصيدة، التي تشكل خاتمتها.

ففي هذه الخاتمة يُذكر الدرويش أباه بأنه مُبعدٌ عن أرضه، غريبٌ عن النخلة التي وسمته بظلها في يومٍ من الأيام⁽¹⁾.

ومهما استغرق الأب في نومه، فإن الدرويش متمسكٌ بهويته، معتصمٌ بأصالته مصمٌ على مواجهة قدره بنفسه.

وفي أغنية جنائزيةٍ على الأرض الفقيدة، تنتهي القصيدة بمثل ما ابتدأت به. فالقصيدة دائرةٌ آخرها كأولها وفيها يبقى الدرويش سجين هذا المحيط الرهيب :

لا أرض موعودة، ولا معجزة واعدة، ولا أداة سحرية تفتح الحلم بالعودة. وكلُّ ما حلُّ بالفلسطيني، حلٌّ باسم الأنبياء. فهل تبقى السماء بعيدةً عن أرضها؟ وإلى متى يبقى خطاب السلام معلّقاً في الفراغ بلا قرار؟⁽²⁾.

(1) - السطوران 108 - 109 من القصيدة.

(2) - السطور من 110 إلى 116 من القصيدة.

وأما الآن، وقد اكتملت بين أيدينا خيوط القصيدة افتتاحاً ولباباً وخاتمة، فإنه لم يبق أمامنا إلا أن ننسج الصياغة الكلية لمفهوم السلام:

فالسلام الحقيقي هو السلام الذي يسعى إليه الطرفان؛ كلٌ بمحض إرادته. ولكن هذا السلام بقي حُلماً لأن أحد الطرفين لم تكن له رغبة فيه. هذا على مستوى الماضي، فأما على مستوى الحاضر، فإن السلام المطروح على الدرويش سلامٌ يأتي من الخارج مما يجعله بلا مستقبل.

هذا ما يقرؤه الدرويش على حجر كنعاني في البحر الميت، فهل تضيف اتفاقية السلام التي وقّعها الفلسطينيون في الثالث عشر من أيلول 1993 شيئاً آخر إلى ما يقرؤه الدرويش؟ أم أن هذه الاتفاقية تبقى خارج الحجارة والألواح؟

سنقرأ جديد الدرويش.

أدونيس
والدرويش

نحن هنا مع دراسة تستجوب القصيدة بالقصيدة. ولكن، حذار، فإن الدراسة ليست مقارنة بين شاعرين، ولا موازنة بين قصيدتين، وإنما هي مواجهة "Face à face" ترمي إلى أن تكون حواراً حول السلام. فالسلام هو الموضوع المشترك بين القصيدتين، وإن كان يحظى «على الحجر الكنعاني» باهتمام أكبر مما يفرد «الرقيم»⁽¹⁾.

ولقد أرادت هذه المواجهة لنفسها أن تكون ممارسة لفن التوليد بالمعنى السقراطي للكلمة "Art de la maieutique" ... ممارسة تقوم بها القصيدة على القصيدة، وتقوم بها القصيدة على نفسها.

ولقد كان يمكن للحوار بين القصيدتين أن يدور حول تقنيات الكتابة في تطابقها أو تقاربها أو اختلافها. فالعلامة اللسانية الضخمة - le gros signe linguistique - تلك المكونة من علامات عديدة - ويشكل التاريخ عائدها son référent - تقنية حاضرة في القصيدتين تنطوي على إمكانية مفتوحة للحوار. والمجاز بتقنياته المختلفة كان يمكن أن يكون - بدوره - موضوع حوار.

وإنما اخترت السلام مدفوعاً براهنية المشكلة. أعترف بذلك. وأعترف أيضاً بأنني عندما اخترت «الرقيم» للدرس لم يكن يدخل في دائرة اهتمامي موضوع السلام، ولا التصورات المختلفة التي يمكن أن يحتلها في شعر أدونيس أو في الشعر العربي الحديث. وعلى العكس من ذلك، فقد كان الهم الذي يلاحقني هم الحداثة الشعرية، والأسس التي تركز عليها، والبحث عن مفاتيح جديدة تساعد القارئ على التوغل فيها، وارتداد مجاهيلها.

على أن قراءة القصيدة وضعتني - دون سابق إصرار - على طريق السلام. وأعادني المقطع الأخير منها؛ ذاك الذي تُقرع فيه أجراس السلام، إلى راهنية الموضوع، فتوجهت على الأثر إلى شاعر الأرض محمود درويش أبحث عنده عما

1 - نجتزئ كلمة «الرقيم» للإشارة إلى قصيدة «أدونيس» التي بعنوان يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء). وأما قصيدة «الدرويش» فتكتفي من عنوانها بكلمة «الحجر» للإشارة إليها.

عنده عن السلام، فوقعت على قصيدة مزامنة لما ترسمه «يد الحجر كمكان في المكان»؛ قصيدة مزامنة لـ «الرقيم» هي تلك التي بعنوان «على حجر كنعاني في البحر الميت». فالقصيدتان تعودان إلى عام 1992 ذلك العام الذي شهد بداية الحملة الإعلامية المكثفة حول عملية السلام. الأولى بدأ صاحبها بكتابتها في الثامن عشر من شهر تشرين الأول لعام 1991 وفرغ منها في الثلاثين من شهر كانون الثاني لعام 1992. والثانية غير مؤرخة إنما تنتمي إلى المجموعة الشعرية التي صدرت في عام 1992 تحت عنوان «أحد عشر كوكبا».

وقبل أن يفتح الحوار، أود التذكير بأن السلام في «الرقيم» استطراد، بمعنى أنه ينبثق من ترسيلة «message» ليس موضوعاً لها. فموضوع الترسيلة هو التأمل في عروبة ثقافية يسميها «الرقيم» البتراء حين يتعلق الأمر بالماضي، ويسميها أوغاريت حين يتعلق الأمر بالحاضر. فأما العبرانيون فلا ذكر لهم في الترسيلة. على مستوى البنية الظاهرية على الأقل - إلا في موقعين اثنين على امتداد المقاطع الأحد عشر.

- في الموقع الأول يُشار إلى «موسى» في قول «أدونيس»:

يتفجر ماء السر أنى توجهتم ولا حاجة إلى أية عصا

ولن تضربوا أية صخرة⁽¹⁾

وهذا التقليد ليس وقفاً على العبرانيين، وإنما هو تقليد يهودي إسلامي في أن واحد.

- وفي الموقع الثاني توظيف معدّل للنص التوراتي، يستبدل فيه الشاعر الشراة بالسعير: «وهذه هي البركة التي بارك فيها موسى؛ رجلُ الله بنى إسرائيل قبل موته، فقال:

جاء الرب من سيناء وأشرق لهم من سعير»⁽²⁾.

1 - يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء) - السطران الثالث عشر والرابع عشر.

2 - الكتاب المقدس - سفر التثنية - الإصحاح الثالث والثلاثون - المرجع نفسه.

إلى المدراس اخذنى القلم النبطى الآرامى:

«ذو الشرى» حجر - عمود

من الحجر - الشراة

«أشرق يهوه».... (1)

هذه السطور وهى تُقارب لا بل تُطابق من خلال المدراس - سواء دلُّ على دراسة التاريخ النبطى الآرامى، أو دلُّ على المكان الذى يُدرّس فيه كتاب اليهود - بين «ذى الشرى» و «يهوه» - إنما تتنبأ بترسيلة موازية؛ ترسيلة لن تظهر إلا فى المقطع الأخير من «الرقيم»، وإن كانت شديدة الحضور على مستوى النص الغائب الذى يعيد إليه هذا الوصف الخاص بـ «الحارث الثالث»:

«سُمى محبُّ اليونان وحاميتهم» (2)

وسأسمح لنفسى - باقتضابٍ شديدٍ - أن أذكر بالترسيلة التى يحملها «الرقيم»، لكى أبين كيف وأين تتضاف الترسيلة الموازية الخاصة بالسلام.

فالمقاطع التسعة الأولى تتقابل مع المقطع العاشر بما يُبرز إشراق مجدٍ قديم هو مجد البتراء؛ رمز العروبة الثقافية الغابرة. وأما المقطع العاشر فوصفٌ لانحسار النور فى الحاضر، وتسميةٌ للكوكب المنطفى لا البتراء وإنما أوغاريت.

ويأتى هذا التقابل «Opposition» بين البتراء وأوغاريت فصلاً بين إشراقٍ قديم وظلاميةٍ حاضرةٍ تسيطر على فضاء عروبةٍ ثقافية. ولكن تاريخ البتراء - انطلاقاً مما يقوله أدونيس الذى جعل من نفسه يداً للبتراء - تاريخ السبعة الذين ناموا فى الحجر أفاقوا فى البتراء ثم غطوا فى النوم من جديد. وهذا النوم هو ما ترمز إليه أوغاريت المظلمة.

(1) - يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء) - المقطع السادس - السطور من «1 إلى 4».

(2) - يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء) - المقطع الثالث - السطر التاسع والأربعون.

ففى أوغاريت المظلمة لم تمت البتراء المشرقة، ولكنها نائمة فى انتظار القيلة المخلصة. وسوف تكشف البتراء للشاعر عن حقيقة هذه القيلة فى عناقٍ يُبعد عنهما الوسائط، ويغمره بنور الإشراق. ولكن الشاعر لا يثق بالحقيقة، ومن ثم فإن كشفها عليه يبقى رهناً بموافقته على أن يجعل من نفسه داعيةً لها. ولكنها البتراء المشرقة، تسحره بالفوايه مرةً، وتقنعه بالحكمة مرةً أخرى، فى حين ينتصب أمامه الموت مهدداً ملزماً بقول الحقيقة التى كشفها له الحجر. وسوف يقولها الشاعر مغامراً بحياته، متقيناً جحيم المنفى، عارفاً أنه ينتمى إلى أوغاريت، وأن الوحي فى أوغاريت قد أزاح الشعر عن المركز فى كل ماله صلةً بمعرفة الحقيقة. سيقولها الشاعر وإن كان يعرف أن الشاعر لم يعد موضع ثقةٍ حين يتعلق الأمر بقول الحقيقة. ففى أوغاريت، يوزع الموت باسم الله أناس صابروا الله وكلامه. وفى أوغاريت لم يعد من حصانةٍ للشعراء.

ولكنه سيقول ما كشفت له البتراء.. سيقول الحقيقة التى تتمخض عن حكمةٍ لا يحكمها مبدأ عدم التناقض، وإنما مبدأ الجدل. وهذه الحقيقة هى أن الحب هو:

هذا السر الذى يغلب الشرع⁽¹⁾

لأنه:

لا بالشرع يفسر الكون بل بالحب⁽²⁾

فالحب هو حقيقة القيلة المخلصة. وعندما تتبادلها البتراء مع ذاك الذى سيطبعها على ثغرها - هى الأميرة النائمة - فإنها ستستيقظ على الآخرين وعلى الحياة. ولكنها لن تستيقظ بالضرورة البتراء الجغرافية، لأن:

1 - المرجع السابق - المقطع الثانى عشر - السطر العشرون.

2 - المرجع السابق - السطر الحادى والعشرون.

بيت النبوة يتفيا زيتونة

لا شرقية ولا غربية⁽¹⁾

فمعجزة البعث، آية النبوة، لم تظهر على الحجر في الحجر بعدما تقوضت الحجر، ولكنها بعثت الحجر في البتراء. والحب «هذا السر الذي يغلب الشرع»، علاج ضد النوم الذي غرقت فيه البتراء والعلاج هنا ذو وظيفة مزدوجة، فهو - من جهة - علاج ضد الموت الذي يهدد البتراء، وهو - من جهة أخرى - علاج ضد موت آخر لا يقتصر تهديده على عروبة ثقافية، وإنما تمتد يداه إلى العروبة الجغرافية. فالظروف السياسية الراهنة لهذا الفضاء الجغرافي الذي يرمز في القصيدة إلى فضاء ثقافي، هي ما يسوغ - وعلى مستوى البنية الظاهرية على الأقل - ذلك الاستطراد الخاص بالترسيطة الملحقه؛ ترسيطة السلام.

وهذا الاستطراد لا يجد مسوغه في الظروف السياسية الراهنة وحسب وإنما يجده أيضا في الحل الوحيد الذي يقترحه لشكلتين تختلفان طبيعة، تلتقيان في المال. فترسيطة السلام التي يمهّد لها التقارب في المقطع السادس بين «ذى الشرى» و «يهوه» تلتحق بالترسيطة الأساسية في المقطع الأخير، وتلتحم معها في سياق مشحون بدافعين:

- فمن جهة، هناك الموت الذي يتوعد في الآن الراهن مصعداً بوعيده وعيد موت آخر توعد في الماضي ووضع وعيده موضع التنفيذ.

- ومن جهة أخرى، هناك العلاج الذي جرّفته البتراء في ماضٍ ضد الموت الآخر، وهو العلاج نفسه الذي يتحتم عليها أن تصفه لمواجهة الموت الأول.

وهذا العلاج؛ «هذا الحب الذي يغلب الشرع» يحيل من يريد أن يكشف معناه إلى نص غائب هو تاريخ «الحارث الثالث» الذي:

سُمّي «محبّ اليونان وحاميه»

نُقش اسمه تمجيداً في المدراس -

1- المرجع السابق - المقطع الثالث - السطران السادس والأربعون والسابع والأربعون.

معبد ذو الشرى⁽¹⁾

هكذا تنحصر منصوصات السلام في «رقيم البتراء» بالمقطع الأخير، فضلاً عن موقعين تم ذكرهما، ونص غائب يستدعيه وصف «الحارث الثالث».

فإذا انتقلنا إلى «الحجر الكتعاني في البحر الميت»، وجدنا منصوصات السلام تكتسح القصيدة بكاملها. فالسلام هو موضوع المنصوصات التي تظهره، وموضوع المنصوصات التي تبطنه سواءً منها ما تناول ضده؛ أعنى الحرب، أو ما تناول الأرض موضوع الرهان.

ومما تجدر الإشارة إليه أن السلام «على الحجر الكتعاني» حالة بدئية... حالة يشهد بها التاريخ وما وراء التاريخ. ولكن السلام آل إلى مقاومة أججها عدوانٌ يهدف إلى امتلاك الأرض. ولهذا السبب بالذات، فإن عودة السلام مرهونة بعودة الأرض، وإن قضية السلام متعلقة مع قضية الأرض. فأما أولئك الذين يغمضون عيونهم عن هذه الحقيقة، ويمارسون طقوس التضحية بالمقاومين على نحو دوري، فإنهم لن يحصدوا سلاماً، وإنما سيزرعون تاييداً للمقاومة.

بهذا العرض المقتضب نكون قد مهدنا الطريق لوضع القصيدتين وجهاً لوجه. ومما لاشك فيه أن العرض ينذر من اللحظة الأولى بموقفين متباينين تدور فيهما المواجهة:

الآن يخرج من بين ذراعيك قوس قزح كانه يتدلى

من اعناق غيوم بلون الدم يضع راسه

على القدس وقدميه في نهر الأردن،⁽²⁾

1- المرجع السابق - السطور من «49 إلى 51».

2- المرجع السابق - المقطع الثاني عشر - السطور من «3 إلى 5».

يقول «الرقيم».

الأنبياء جميعهم أهلى، ولكن السماء بعيدة

عن أرضها، وأنا بعيد عن كلامى⁽¹⁾

يجيب الحجر الكنعانى.

فالسلاام الذى هو فى «الرقيم» صيرورة مسجلة فى راهنية حاضرة، هو على «الحجر الكنعانى» عودة إلى حالة بدئية مسجلة فى ما هو وراء التاريخ قبل أن تكون مسجلة فى التاريخ.

والأمر بسيط. فالوصية التى فاض عنها السلاام وصية سماوية حملها الفلسطينى على عاتقه، وورثها لأبنائه جيلاً بعد جيل.

ولكن الرقيم - هو الآخر - يعطى أساساً لاهوتياً للسلاام:

«ذو الشرى حجر - عمود

من الحجر - الشراة

أشرق يهوه»⁽²⁾

فمن الحجر - الشراة أشرق «هذا الذى يكون» والذى هو فى الوقت نفسه سيد الشراة. وقد ورثه أهل البتراء الذين يرمزون إلى العرب هنا عن العبرانيين. هذا ما يقوله النص. فالإله الذى لا يُسمى باسمه عند العبرانيين، احتفظ باسمه عندما تبناه الأنباط وأطلقوا عليه اسم الإشارة الذى يدل على «السيد» أو «المالك». ومن ثم فإنه إذا كان الصراع بين العرب والعبرانيين ذا جذر لاهوتى، فإنه لا مبرر لوجوده فى رأى «الرقيم».

1 - على حجر كنعانى فى البحر الميت - السطران العشرون والحادى والعشرون.

2 - يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء) - المقطع السادس - السطور من «2 إلى 4».

صحيحُ أن «الرقيم» يعطى أساساً لاهوتياً للسلام. ولكنَّ أصداء هذا الأساس وترجيحاته تبتعد إلى حد الضياع في متاهات «الرقيم» حتى لتبدو وكأنها تدير ظهرها لآى نقاشٍ يمكن أن يدور حول أسباب غياب السلام.

أن نبداً بصنع السلام.. هذا هو الأمر العاجل فيما يعلن «الرقيم». أن نناقش أسباب غيابه... فهذا هو الأمر العبثى فى ما يوحى به «الرقيم». ولئن كانت «الجدة الطيبة» قد أرخت ذراعيها، وجعلت من القوس الذى فى يديها جسراً يربط القدس بنهر الأردن، إن من الملحِّ العمل على تثبيت هذا الجسر وتدعيم بنيانه.. من الملحِّ الإيمان بإمكانية حياة الميثاق الذى يرمز إليه قوس قزح.. هذا المرمىُّ فى السماء، والذى يرمز بدوره إلى ميثاقٍ آخر استطاع فى سماءٍ أخرى أن يحجز مياه طوفانٍ آخر؛ من الملحِّ أن تبقى أعناق قراب الدم مربوطة فى الغيوم. فأما السهام التى فتحتها، فإن «الرقيم» لا يأتى عليها بذكر، لأنه تمّ - فى رأيه - إغلاق الثقوب.

إن السلام فى «الرقيم» صيرورةٌ لاهمُّ لها إلا انتشارها. فهو حاضرٌ لا يستجوب ماضيه، ولا يستجوب نفسه بشأن ماضيه... بشأن الحرب.... طوفان الدم هذا المحجوز فى السماء.

نحن إذاً أمام مفهومين للسلام، سلام منفصلٍ عن ماضيه فى «الرقيم»، وآخر متصلٍ بماضيه تصله به الأرض على «الحجر الكنعانى». فلقد انتهى السلام، وماتت حالة الأخوة التى كانت عملاً بكلام السماء. وكان هذا الموت نتيجة القطيعة التى أبعدت بين الفلسطينيين وترسيطة السماء. ولقد فتح الفلسطينى قلبه لهذه الترسيطة، فبتلقاها وتبنّاها وأرسلها - بدوره - إلى أولئك الذين - على الأرض - انقطعوا عن السماء.

لقد دُفن السلام، ولن ينبعث من الهاوية التى تفصل بين الأرض والسماء... بين الفلسطينيين وكلامه، إلا عندما يعود الاتصال.

فالهاوية التى فغرت فاهها لتلفظ عدوانه الذى ابتلع الأرض... ابتلعت - فى الوقت نفسه - السلام:

أوقف حصانك تحت نخلتنا على طرق الشام
يتبادل الغرباء في ما بينهم خوذاً سينبت فوقها
حبق يوزعه على الدنيا حمام قد يهب من البيوت
والبحرمت، من الرقابة، في وصايا لا تموت
وأنا أنا، إن كنت أنت هناك أنت، أنا الغريب
عن نخلة الصحراء منذ ولدت في هذا الزحام
وأنا أنا، حرب على وفي حرب ... يا غريب
علق سلاحك فوق نخلتنا، لأزرع حنطتي
في حقل كنعان المقدس... خذ نبیذاً من جرارى
خذ صفحة من سفر الهى... وقسطاً من طعامى
وخذ الغزاة من فخاخ غنائنا الرعوى، خذ
صلوات كنعانية في عيد كرمتها، وخذ عاداتنا
في الرى. خذ منا دروس البيت. ضع
حجراً من الأجر، وارفع فوقه برج الحمام
لتكون منا إن أردت، وجار حنطتنا. وخذ
منا نجوم الأبدية، يا غريب
واكتب رسالات السماء معى إلى
خوف الشعوب من الطبيعة والشعوب
واترك أريحا تحت نخلتها، ولا تسرق منامى
وحليب إمرأتى، وقوت النمل فى جرح الرخام!⁽¹⁾

(1) - على حجر كنعانى فى البحر الميت - السطور من « 31 إلى 50 ».

هذا هو نشيد الفلسطينيين الذى يعرف فضل الكنعانيين على العبرانيين فى كتابة أسفارهم وبلورة إلههم «يهوه».

هذا هو نشيد الفلسطينيين الذى اكتشف انقطاع الاتصال، واكتشف - فى الوقت نفسه - النتيجة الطبيعية التى يفضى إليها وهى اغتصاب الأرض. فالمعتدى الذى أصم أذنيه عن كلام السماء، ومن يرددون كلام السماء، «جاء... ثم قتل... ثم ورث»⁽¹⁾.

والفلسطينى يدرك جيداً رهان الحرب، سواءً كانت الحرب عدواناً يهدف إلى وراثة الأرض بتحريم كل من عليها، أو كانت مقاومة تهدف إلى استعادة الحقوق باستعادة الأرض. ومن ثم فهو حريص على التذكير بأن نشيد السلام الذى يترنم به سيكون فى وسعه - إذا ما عاد التواصل - أن يرفع عقيرة الجارين بالغناء.

هكذا يبتعد «الحجر الكنعانى» عن «الرقيم». فالأرض على «الحجر الكنعانى» تقوم بدور الوسيط القادر على اختزال التناقض بين الحرب والسلام. إن غياب الوسيط يحول السلام إلى حرب، وحضور الوسيط يحول الحرب إلى سلام. ولكن الأرض هذه... هذه الأرض التى تنهض بهذا الدور الرئيسى على «الحجر الكنعانى» يمر عليها «الرقيم» دون أن يعطيها أى دور جوهري.

وبالعودة إلى تاريخ «الحارث الثالث» يمكن التوغل أكثر فى هذه المسألة. ففى هذا التاريخ أنثيپاتر وهيركانس أقنعا الحارث بالزحف على أريستوبولس مقابل استرداد المدن الاثنتى عشرة التى استولى عليها الإسكندر ينايوس من الأنباط .

هذا هو النص الغائب الذى يعيد إليه «الرقيم» ملتمساً منا الميل إلى «القاعة التى يتفتت فيها مسك التاريخ»⁽²⁾؛ أعنى المدراس، معبد ذى الشرى الذى نُقش فيه اسم «الحارث»؛ «محب اليونان وحاميهم» تمجيداً له وتخليداً لذكراه.

1 - المرجع نفسه - السطر الحادى والخمسون.

2 - يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء) - المقطع الثانى عشر - السطر السابع.

صحيح أن الميثاق الذى عقده «الحارث» مع هيركانس - الذى أبعده أخوه أرسطوبولس عن العرش - قد تم لقاء استعادة المدن التى استلبها والد الأخوين المتنافسين، ولكنه تم أيضاً فى إطار الهيلينية التى كانت تشكل فى تلك الفترة من التاريخ خياراً سياسياً منافياً للخيارات القومية المتعصبة.

وأما «مسك التاريخ» الذى ينصحننا «الرقيم» بالتوجه إليه فهو حب الحارث للهيلينية.. هو رغبته فى السلام والأخوة اللذين كانا أساس انفتاحه على الآخرين من حوله وممن لاذ به من بين هؤلاء كاهل دمشق وهيركانس وأشياعه.

لقد كان دور الأرض فى الميثاق المعقود بين الحارث و هيركانس دوراً مهماً ولكنه لم يكن الدور القاطع. فالدور القاطع هو ذاك الذى ينهض به الحب المتبادل؛ الحب الذى يأتى على شكل أخوة تتمخض عن السلام.. الحب «هذا السر الذى يغلب الشرع» لأنه «لا بالشرع يُفسر الكون بل بالحب» على حد قول البتراء فى «الرقيم» ... هذه البتراء التى عرفت فى:

الايام الاولى من الخليقة التى اغتسلت بماء الأردن

عالمًا يمتد بين الحجر وأخيه الإنسان ولا حدود له

غير الهواء والضوء⁽¹⁾

عالمًا لا يعترف بحدود له غير الهواء والضوء.. عالمًا كان أهله أول من عمّد فى مياه الأردن.. عالمًا كان فيه البشر ينمون الحجر، وكان الحجر ينمى البشر على قاعدة من الأخوة والحب.. عالمًا هو عالم البشر جميعاً، وقد وصفه «زينون» الرواقى. ومن المرجح أن «زينون» قد استمد فكرته هذه من الإسكندر الذى جسّد لها - قبل التنظير لها - بالفعل والممارسة.

فقد آمن زينون بأن البشر؛ كل البشر مواطنون فى العالم. وأنه لا عالم إلا واحد للجميع. وتمنى زينون أن يرى البشر جميعاً يعيشون فى هذا العالم عيشة واحدة «كقطيع واحد يرعى تحت إشراف راع واحد فى ظل سلام مشترك».

ولكن الفلاسطينى مبعّد عن هذا العالم.. يقول «الحجر الكنعانى»:

لا ربح ترفعنى إلى أعلى من الماضى هنا

لا ربح ترفع موجة عن ملح هذا البحر، لا

رايات للموتى لكى يستسلموا فيها، ولا

اصوات للأحياء كى يتبادلوا خطب السلام⁽²⁾

هذا ما يكتبه الفلسطينى على «الحجر الكنعانى». إذ كيف يمكن أن يكون جزءاً من هذا القطيع الواحد - الذى يرعى بإشراف راع واحد وفى ظل سلام متبادل - مَنْ كان مجرداً من الوضع القانونى الذى يستطيع فى ظله أن يفاوض من أجل السلام وأن يموت من أجل الأخوة؟ كيف يمكن أن يكون جزءاً من هذا العالم الموهوب للجميع، وأن يشعر بنفسه مواطناً من مواطنى العالم مَنْ كان محروماً من حق المواطنة؟ هكذا يتساءل الفلسطينى الذى يصرخ ضارعاً:

هل من بلد

ينسلُ منى كى أراه، كما أريد، وكى يرانى

فى الشاطئ الغربى من نفسى على حجر الأبد؟⁽¹⁾

صحيح أن الحارث الثالث محب اليونان وحاميهم قد تأخى مع هيركانس وأقام التحالف بين البتراء والقدس. ولكنه فعل ذلك فى ظل اعتراف متبادل بسيادتين. فهل غلب الحب الشرع؟ أم كان الشرع هو الأرضية التى جاء ليتفتح فيها وعليها الحب؟.

.... أسئلة ينطوى عليها «الحجر الكنعانى» وتبحث عن جواب لها فى التاريخ المحب للهيلينية؛ تاريخ الحارث. وتاريخ الحارث - كما نعلم - يستدعيه «الرقيم» مشيراً إليه بـ «مسك التاريخ» المنثور فى «تلك القاعة» التى تشهد بعظمة الحارث.

ولكن الحارث صديق الهيلينية ومحبتها، يستدعى - بدوره - نمطه البدنى.. أعنى الإسكندر المقدونى مؤسس الهيلينية الذى يرغب الحارث أن يكون على صورته.

1 - المرجع نفسه - السطور من «12 إلى 14».

حقاً، لقد آمن الاسكندر بالأخوة بين البشر، وحركته إرادة التوحيد بينهم فى السلام. ولقد راح الإسكندر - مدفوعاً بقوة إيمانه وإرادته - ينظم أعراس سوز ويفتح صفوف حرسه القديم لأعدائه من القادة الفرس. ولكن، إذا كانت الإرادة والإيمان شرطين ضروريين لضم الشعبين بعضهما إلى بعض، فهل هما شرطان كافيان؟

هذا ما يمكن أن يوجهه «الحجر الكنعانى» لـ «الرقيم». وشئٌ آخر: هل كان يمكن ضم الشعبين عن طريق تبادل الأطفال لو أن الفرس المهزومين هم الذين عرضوه على المنتصر المقدونى؟ سؤالٌ يطرحه «الحجر» على «الرقيم». أو لَمْ يعرض الملك الفارسى على الإمبراطور المقدونى نصف مملكته مقابل السلام؟ أو لَمْ يرفض الإمبراطور هذا العرض استنثاراً منه بالمملكة كلها، وثقةً بقدرته على اكتسابها؟

إن من تقاليد الفلسطينيين المسكون بإيمانه بالأخوة بين البشر أن يتحد فى السلام مع المؤمنين به، الراغبين فى مقاسمته إياه على أرضه:

..... على طرق الشام

يتبادل الغرباء فى ما بينهم خوذاً سينبت فوقها

حباً يوزعه على الدنيا حمامٌ قد يهبُ من البيوت⁽¹⁾

بهذا يذكر «الحجر الكنعانى». ولكن الغريب - برفضه دعوة الفلسطينيين لأن «يكتبوا معاً رسالات السماء إلى خوف الشعوب من الطبيعة والشعوب»⁽²⁾ أسقط القيمة القانونية التى اكتسبها التقليد الفلسطينى على مدى التاريخ.... وأصبح السلام الذى حوَّله الغريب إلى حربٍ على الفلسطينيين مقاومةً عند الفلسطينيين.

فالقانون السماوى هنا، هذا القانون الذى يمكن - بدوره - أن يكون بشرياً ويمكن أن ينظم العلاقات بين الشعوب، وينهى حالة الخوف عند بعضهم من بعض

1 - المرجع نفسه - السطور من « 13 إلى 33 ».

2 - المرجع السابق - السطران السابع الأربعون والثامن والأربعون.

هو قانونٌ لا موضع له. ومن ثمَّ فإنَّ إيمان البعض بالأخوة والسلام، لم يستطع أن يتجسد في حياةٍ في السلام مع البعض الآخر.

الحب سرٌّ يجب علينا أن نتلقفه وندين به.. يقول الرقيم. وهذا ما يقرُّ به «الحجر الكنعاني». ولكن، هل يقلب الحبُّ الشرع؟ أم أن الشرع هو الذي يشكل أساس الحب وقاعدته؟ هذا ما يحرص «الحجر» على طرحه. «لا بالشرع يُفسَّر الكونُ بل بالحب». هذا ما تؤكدُه البتراء الطيبة في «الرقيم». لا بالشرع وحده يُفسَّر الكونُ بل بالحب أيضاً. هذا ما يرغب في تلوينه الفلسطيني المؤمن بالحب كشرطٍ ضروريٍّ، والمجربُ له كشرطٍ غير كافٍ مالم يكن مرتكزاً على الشرع الذي يضمن وحده الاعتراف المتبادل بين الطرفين.

وأما «حيوان المستقبل».. ذلك «الجسد الخلاسي الذي يتململ في أسرة الحجر»^(١)... ذلك الذي يحلم به «الرقيم»، وينفر منه أولئك الذين لا يثقون بقدرة «الميثاق» على الحياة... ذلك الذي يسميه «الرقيم» «خِلاسيَّ البتراء» فإنه أيضاً خِلاسيَّ أرض كنعان. هذا ما يقوله «الحجر الكنعاني» الذي يضيف أن في وسع هذا «الخِلاسي» أن يولد من انصهار «الشعبين» بخلط نبذ الجرار... كتب الآلهة... الطعام... الغزلان المصيدة في فخاخ الغناء الرعوى... صلاة أيام الأعياد... طرق الري... حياة البيت... خلط كل هذا بالحب الذي يزرعه الغريب ليلا م به الجراح. ومن ثمَّ يكون خلط الدماء، أو كما يقول بِلوتارك «الحب المشروع، والزواج الشريف الذي يربط عن طريق الأطفال بين الامتين».

ف «خِلاسيَّ البتراء» سيكون وليد الحب. بهذا يحلم الرقيم. ولكنَّ الحب الذي يتمخض عن أطفال يفترض وجود طرفين. بهذا ينكر الحجر الرقيم.

ولئن كنت قد امتنعت عن التدخل بين «الحجر» و «الرقيم» إنني لن أتدخل في النهاية إلا لألقى عليهما سؤالاً واحداً.. نفس السؤال عن «خِلاسيَّ المستقبل».

١ - يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء) - السطران الثامن والثلاثون والتاسع والثلاثون.

فهل يتعين على «أسيرة الحجر» التي يتملأ فيها الجسد الخالسي، أو ينبغي على أرض كنعان المستعدة لاستقبال موجات المهاجرين شريطة أن يدفنوا خوذهم.. هل ينبغي على هذه وتلك أن تكون مفتوحة لآعلى الهجرات التي تحبل بها أرض المنطقة وحسب، وإنما أيضا على تلك التي يأتي أصحابها من أوطان بعيدة يلفظونها لـ «يعودوا» حسب زعمهم إلى «الوطن الموعود»؟.

سيجيب «الحجر الكنعاني»: إن ما يتحكم بهذه الهجرات قانون دولة ذات سيادة.

وأما «الرقيم» فسوف يعطى جوابه بكلمة واحدة هي الحب.. الحب «هذا النرد» الذي يرميه «الرقيم» لتدجين الدهر.

هل اختتم بالقول:

إنه إذا كان الحجر الكنعاني في البحر الميت «نشيد مناضل مخمور بأرضه الضائعة، فإن «رقيم البتراء» نشيد واحد من دعاة الإنسانية طالما «كنز اليأس، ولبس الجراح كي يستطيع أن يأمل».

ولهذا السبب فإن السلام على «الحجر الكنعاني» عودة إلى السلام مرتبطة بعودة الأرض.

ولهذا السبب فإن السلام في «الرقيم» ترسيلاً ملحقاً بترسيلاً أخرى ذات أهمية أكبر تتحدث عن إنسانية يهددها الموت إن لم تملّ قليلاً إلى «مسك التاريخ» حيث تجربة الانفتاح على الآخر. ولاشك أنها تجربة قديمة، ولكنها يمكن تجديدها في رأى «الرقيم».

أوزيريس* بين الرامز والرموز



* ألقى في مؤتمر النقد الثالث المنعقد في جامعة «اليرموك» في الفترة ما بين الرابع والعشرين
والسادس والعشرين من شهر «تموز» لعام 1989.

التساؤل الذي تطرحه هذه الدراسة هو التالي:

هل من علاقة بين الرمز بمفهومه المعاصر والبلاغة التقليدية؟

كان الرمز يدرس سابقاً على أنه وجه من وجوه البلاغة، فهل الأمر مازال قابلاً لأن يقوم؟ هل تستطيع النظرة البلاغية إلى الرمز؛ النظرة إلى الرمز على أنه لون من ألوان الكناية، أن تستنفذ الطاقة الدلالية للرمز في استخدامه الشعري المعاصر؟

هل تستطيع البلاغة التقليدية أن تواجه الظاهرة الرمزية التي تحملها القصيدة الحديثة؟ هذه هي الخلفية التي تقوم عليها دراستنا. فأما القصيدة النموذج الذي نختبره، فإنها قصيدة قصيرة للشاعر الفلسطيني سميح القاسم وعنوانها «أوزيريس الجديد»⁽¹⁾.

وقبل البدء بتقديم القصيدة وتحليلها لابد من الوقوف عند بعض القضايا النظرية التي تثيرها علاقة الرمز Symbole بالعلامة Signe والمجاز Méthaphore.

ولقد كان دوسوسير De Saussure في النقد الغربي أول من أثار مشكلة الخلط بين مفهومي «الرمز» و «العلامة»⁽²⁾. وكان يقيم الفصل بينهما على أساس أن العلاقة داخل الرمز بين الرامز Symbolisant والرموز Symbolisé تتميز بنوع من الرباط الطبيعي. فهي علاقة منطقية Logique ومعلقة Motivée بينما هي داخل العلامة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية؛ إنها علاقة غير منطقية وغير معلقة Im-motivée.

ويلتفت تودوروف Todorov إلى نقطة أخرى تفصل بين هذين المفهومين. فالعلاقة داخل العلامة علاقة ثلاثية عناصرها الدال والمدلول والعائد référent بينما هي في الرمز علاقة ثنائية عناصرها الرامز والرموز⁽³⁾. وقديماً كان أرسطو ينظر

1 - «سميح القاسم» - الأعمال الشعرية الكاملة - دار العودة - بيروت - 1973 ص 573.

2 - "F. De Saussure" - Cours de linguistique générale - éd, payot, paris, 1985, P.101.

3- "T.Todorov" - La revue française "Poétique", N 11, P. 279.

إلى الأصوات المفردة Les sons التي يبيثها النطق على أنها رموز للكلمات المنطوقة (1). فالكلمة عنده حالة خاصة من حالات الرمز، إنه أشمل منها لأنه يحتويها.

وأما عن علاقة الرمز بالعلامة فإنهما - من وجهة نظره - اسمان لمسمى واحد. فهو لم يكن يفرق بينهما. وإن كان ما كان يسميه أرسطو رمزاً، هو ما سماه دوسوسير علامة.

ولكن العلامة تأخذ بعداً آخر عند أرسطو يسمح لنا بالتقدم خطوة في طريق البحث. يقول أرسطو: «إن الكينونة التي يستدعى وجودها أو إنتاجها وجود شيء آخر أو إنتاجه سواءً بشكل سابق أو لاحق إنما هي علامة على وجود هذا الشيء أو إنتاجه» (2).

والمثال الذي يقدمه هو التالي: «إن وجود الحليب في هذه المرأة علامة على أنها ولدت».

ويلاحظ تودوروف أن هذا المثال إذا ما وضع في سياقه المنطقي Contexte Logique الذي وضعه فيه أرسطو يجعل من العلامة قياساً منطقياً Syllogisme logique، ولكنه قياس ناقص Tronqué تغيب عنه النتيجة وتنهض فيه إحدى المقدمتين Pré-misse بدور «العلامة».

كما يلاحظ أن أرسطو لا يفرق بين هذا النوع من القياس والقياس الاعتيادي الذي يوضحه المثال المعروف «كل إنسان فان...»، ويرى أن الفارق الجوهرى بين نوعى القياس المعروضين يكمن فى أن العلاقة التى يمثلها القياس التقليدى هى علاقة بين محمولات Prédicats داخل قضايا Propositions، بينما هى فى القياس الناقص علاقة تداخل بين القضايا المطروحة. إن القياس الناقص قياس افتراضى.

1- "T. Todorov" - "théorie du symbole" - éd, du seuil, Paris, 1977-P.14.

2- Ibid, P. 19.

وهكذا فإن الانتقال من قضية إلى أخرى بدلاً من الانتقال من محمول إلى آخر أمر على غاية الأهمية لأنه انتقال من الجوهر إلى الحدث. وهذا ما يفتح الباب واسعاً للرمز غير اللغوي، «فالرمز ليس في كلمة مفردة وإنما هو في بنية رمزية»⁽¹⁾.

وهنا تتضح العلاقة عند أرسطو بين الرمز والمجاز:

فالمجاز La métaphore ليس بنية رمزية تمتلك في ما تمتلك مظهراً لغوياً، ولكنه نوع من الكلمة التي يكون المدلول فيها غير المدلول المؤلف. إنه يظهر وسط لائحة من الطبقات المفرداتية. فهو لون إضافي من ألوان توليد المفردات أو التجديد داخل الدال. إنه طبقة تحتية من طبقات الكلمة. إنه مقولة لغوية خاصة»⁽²⁾.

فالمجاز أو وضع الكلمة في غير موضعها أداة أسلوبية، وليس صيغة من صيغ وجود المعنى على حد تعبير تودوروف.

في هدي هذه المعطيات النظرية نحاول قراءة حالة من حالات الرمز في قصيدة «القاسم» وهي حالة الرمز الأسطوري.

«أوزيريس الجديد».

أنا والسيول المستميتة..

مدُّ كانت الأمطار والأحزان والشمس العنيدة

نحيا على جرف النفايات المقيتة

ونُعِدُّ للدنيا الجديدة!

1- Ibid, P.P. 19.. 28.

2- Ibid, P. 26.

أنا والسهول المستميتة
في سفرة لا تنتهى.. حتى نعيد إلى الحدائق
حسونها المنقى... والجذر المرمد في الحرائق!
حتى يشب اللوز والزيتون والتفاح
في جرح الخنادق!
ويرمم الإنسان أنقاض المدارس والمصانع
وتفجر الأغمم أنهاراً..
وتخضر المزارع!

أنا والسيول المستميتة
يا زوجتى إيزيس.. ألهة مريده
لن تنتهى في مسلخ القرصان أشلاء شقيته!
ما كان منا أمس يا إيزيس.. أحلام شهيدة
في الأرض نبعثها غداً..
دنيا منورة.. جديده !!

في القصيدة رمزان أسطوريان؛ أوزيريس و إيزيس؛ أوزيريس الذى لا يظهر صراحة إلا فى العنوان، و إيزيس التى تظهر مرتين اثنتين باسمها الصريح فى المقطع الأخير. هذا إضافة إلى عددٍ من الرموز غير المعلنة.

الأساس الذى يعتمد عليه التحليل أساس بنيوي، يقوم على تفكيك الأسطورة إلى وحداتها التكوينية الكبرى، أو ما يسميه «كلود ليفي ستروس» "Mythèmes" (1).

8 - يستطيع القارئ أن يرى تحديداً لهذا المفهوم فى المرجع التالى:

“ C.L. Strauss” - “anthropologie structurale” - Iem volume- éd. plon- Paris-1958
et 1974-P.P 232... 235.

والمبدأ البنيوي الآخر هو المقابلة المستمرة بين الوحدات التكوينية الكبرى لكل رمز من رموز الأسطورة والوحدات التكوينية الكبرى لرموز النص الشعري.

وسنبداً أولاً بتفكيك رمز «أوزيريس»^(١) المصري ثم نضع إلى جانبه في حقل مجاور جميع الوحدات الكبرى المكونة لـ «أوزيريس» الفلسطيني؛ «أوزيريس» النص الشعري.

وربما كان من فضل القول أن نشير إلى أن الرامز هو العناصر الأسطورية، وأن المرموز هو العناصر الشعرية. أن تكون العناصر الأسطورية هي الرامز فهذا يعنى أنها تشكل الوجه «الدال» في الرمز؛ هذا الوجه الذى هو وسيلتنا الوحيدة لقراءة «المدلول» الذى تمثله القصيدة.

9 - المرجع الذي عدنا إليه فيما يتعلق بأسطورة «أوزيريس» هو:

“J. G. Frazer” - Le Rameau d’or” - 2em tome - éd, Laffont Paris, 1983.

- أوزيريس المصرى -

- زوج «إيزيس» وأخوها.

- أخرج قومه من البريرية، وأسبغ عليهم نعمة القوانين، وعلمهم عبادة الآلهة، وكان أول من أدخل زراعة الحبوب، وأول من قطف الثمار وأرسى الدعائم تحت أغصان الكرمة ←

إله زراعى.

- عم خيرات حضارته واكتشافاته الزراعية على الجنس البشرى.

- عاد إلى بلاده مثقلاً بالهدايا التي قدمتها له الأمم اعترافاً بالجميل.

- كرمه المصريون بعد عودته وأجمعوا على عبادته بسبب عطاياه للجنس البشرى.

- دبر أخوه «سيث» مؤامرة للتخلص منه بمساعدة اثنين وسبعين من رجاله.

- تمكن أخوه من خداعه، فوضعه فى صندوق خشبى ورمى به فى النيل ←

إله طيب.

- على الشاطئ السورى نمت شجرة كبيرة بسرعة مذهلة، وفتحت جذعها لاحتضان الصندوق.

- مزق أخوه «سيث» جثته بعد أن أفلحت «إيزيس» فى استعادتها.

- أوزيريس الفلسطينى -

- زوج «إيزيس».

- لن تنتهى سفرته حتى يعم الخير زراعياً وصناعياً وعلمياً ←

إله زراعى صناعى نير.

- نضاله من أجل الإنسان.

- يعيش على جرف النفايات المقيتة ←
يجرف ولا يجرف = إله مريد.

لن ينتهى فى مسلخ القرصان أشلاء شتية ←
هو الذى يمزق.

- سيناضل حتى يُعيد إلى الحقائق حسونها المنفى.

- باعث الأحلام الشهيدة.

- يعدُّ للنيا المنورة الجديدة ←

الغد الزاهى = الشيوعية.

وعلى الرغم من أن المقارنة بين الحقلين غنية عن التعليق، فسوف تقوم بتثبيت بعض الملاحظات:

(1) - ففي حين يتربع أوزيريس المسمى كرسى العرش كإله زراعى، نرى أوزيريس الفلسطينى إلهاً زراعياً صناعياً يأخذ على عاتقه مهمة نشر التعليم والمعرفة.

(2) - ويلتقى كلاهما فى النضال من أجل الإنسان.

(3) - ولكنه فى حين يُجرف أوزيريس الأسطورة، إن أوزيريس الفلسطينى يُجرف. لقد تحول أوزيريس الأسطورة إلى نفايةٍ يجرفها تيار النيل، ولكن أوزيريس الفلسطينى يحيا على جرف النفايات المقيتة. فهو خلافاً لسابقه إلهٌ مريد. لقد سقط أوزيريس الأسطورة فى حبال الخديعة مما يسمه بالطيب، بينما ينهض أوزيريس الفلسطينى كإلهٍ يستعصى على الخديعة.

(4) - وفى حين يظفر «سيث» بجثة أخيه فيمزقها أربع عشرة مزقة يرميها كيفما اتفق، نرى أوزيريس الفلسطينى وهو يعد زوجته «إيزيس» بأنه لن ينتهى أشلاءً شتيةً فى مسلخ القرصان. ففي مقابل أوزيريس الأسطورة الذى تمزق أشلاءً، يقوم أوزيريس الفلسطينى الذى يمزق خصمه. كان الأول واقعاً تحت رحمة القرصان فأصبح الثانى أشد دهاءً وخبرةً من القرصان.

كل هذه الملاحظات تتقاطع فيها كما نرى الوحدات الكبرى المكونة للرمز الأسطورى فى الأسطورة والقصيدة. ولكن هناك بعض الوحدات التى ينفرد بها الرمز فى القصيدة فكيف نقرأها؟:

(1) - سيناضل أوزيريس الفلسطينى حتى يعيد إلى الحداثق حسونها المنفى. والنفى هنا يتضمن التغريب لا الاغتراب. فالنضال إذن يحمل بُعداً وطنياً يتمثل فى إعادة المغرّبين إلى ديارهم.

(2) - إن «أوزيريس» الفلسطينى باعث الأحلام الشهيدة. وهذا ما يميزه من أوزيريس الأسطورى. فلقد كان ذلك ينتظر من يبعثه بينما يأخذ هذا على عاتقه مهمة البعث.

(3) - إن أوزيريس الفلسطيني يُعدّ للدنيا المنورة الجديدة. وإنّ فهو يُعدّ للغد. والغد هنا زاهٍ، ونحن نعلم أن «الغد الزاهي» أحد شعارات الشيوعية مما ينتج عنه أن «أوزيريس» الفلسطيني إله شيوعي.

هذا ما يتعلق برمز أوزيريس. فأما إيزيس فإننا سنحاول قراءتها على النهج نفسه.

- إيزيس الفلسطينية -	- إيزيس المصرية -
<p>- زوجة «أوزيريس».</p>	<p>- زوجة «أوزيريس» وأخته.</p> <p>- حين علمت بالخدعة التي وقع فيها أخوها اجتزّت خصله من شعرها، وارتدت ثياب الحداد، وهامت على وجهها محزونة باكياً تبحث عن جثته.</p> <p>- تمكنت من إعادة الجثة من مملكة «بيلوس» على الشاطئ السوري.</p> <p>- حين ظفر «سيث» بالجثة ومزقها ورمها كيفما اتفق، راحت «إيزيس» على زورق من ورق البردي تبحث عن مرق أخيها وتدفن ما كانت تعثر عليه.</p> <p>- استطاعت بعون إختوتها وإله الشمس أن تعيد الحياة إلى «أوزيريس».</p>
<p>- ستبعث غداً بعون زوجها أحلامها الشهيدة.</p>	
<p>أحلامها وأحلام زوجها شهيدة .</p>	

ما الذى نستخلصه من مقارنة هذين الحقلين؟

(1) - إن النقطة المشتركة بين إيزيس المصرية و إيزيس الفلسطينية هي البعث. ولكنه فى حين تبعث إيزيس المصرية زوجها نرى إيزيس الفلسطينية تبعث بمساعدة زوجها أحلامهما الشهيدة.

(2) - وهذا ما يقود إلى الملاحظة الثانية لنتساءل:

مَنْ هي تلك الأنثى زوجة الثائر التى ستبعث بمساعدته أحلامهما الشهيدة؟
والجواب: مَنْ يمكن أن تكون تلك الأنثى التى تحمل هذه الصفات إن لم تكن القضية؟

إن زوجة الثائر هي قضيته، واتحاد الثائر مع قضيته هو وحده الكفيل بإعادة أحلامه وأحلامها إلى الحياة.

فإذا انتقلنا إلى تحديد العدو وجدنا ما يلى:

<p>- فى القصيدة -</p> <p>- نفايات مقيتة.</p> <p>- قرصان.</p>	<p>- فى الأسطورة -</p> <p>- هو سيث شقيق أوزيريس.</p> <p>- تأمر على أوزيريس وخدعه ورماء فى النيل.</p> <p>- تمكن مرة أخرى من العثور على جثة أخيه فمزقها أربع عشرة مزقة نثرها كيفما اتفق.</p> <p>- غيور.</p> <p>- خبيث.</p> <p>- حائق.</p> <p>- غادر.</p>
<p>- نفى الحساسين من الحدائق ورمد الجنود فى الحرائق.</p> <p>- حفر الخنادق جراحاً.</p> <p>- هدم المدارس والمصانع.</p>	

ما الذى نستخلصه من مقارنة هذين الحقلين؟

- (1) - إذا كان أوزيريس الأسطورة قد تحول إلى «نفاية» على يد خصمه حين رمى به فى النيل، فإن أوزيريس الفلسطينى يحول خصمه إلى نفايات مقيمة.
- (2) - إذا كان الخصم فى الأسطورة قرصاناً غيوراً خبيثاً حانقاً غادراً يمزق ضحيته، فإنه فى القصيدة قرصانٌ لا حول له ولا طول.
- (3) - إذا كان صراع الخصم فى الأسطورة المصرية صراعاً ضد فرد، فإنه فى القصيدة صراعٌ ضد جماعة. وهذا ما نلاحظه من قيامه بنفى الحساسين وحفر الخنادق جراحاً.
- (4) - إن نفى الحساسين وحفر الخنادق جراحاً يتضمن تمزيق هذه الجماعة إلى نصفين: منفى ومقاوم.
- (5) - إن قرصنة العدو فى الأسطورة المصرية وقفت عند حد الاعتداء على الحياة الإنسانية، بينما تعدت قرصنة العدو فى القصيدة هذا الحد لتصيب النبات فى جذوره والمنجزات الحضارية ممثلة بالمصنع والمدرسة.
- (6) - ونخلص من كل ذلك إلى أن عدو «أوزيريس» الفلسطينى يفوق فى قرصنته كل حدٍّ أسطورى.

وأما عن رمز السيول فإننا نلاحظ أن كل ما ينطبق على أوزيريس الفلسطينى من صفات ينطبق على السيول. وعلى هذا فإننا لن نفردها جدولاً خاصياً بها وذلك تجنباً للتكرار، وإنما سنكتفى بالملاحظات التالية:

- (1) - إن السيول التى جرفت أوزيريس المصرى تتمثل فى تيار النيل الذى حمله إلى البحر الذى قذفته أمواجه إلى الشاطئ السورى. فالسيول فى الأسطورة المصرية تحمل الموت مما يعنى أنها سيولٌ ميمتة. وأما السيول الفلسطينة فهى سيولٌ مستميتة. إنها تحمل صفةً بل صفاتٍ إنسانية. فهى كـ «أوزيريس» تحياً على جرف النفايات، تُعدُّ للدنيا الجديدة، تناضل من أجل إعادة الحساسين المنفية إلى حدائقها، وإعادة الجذور إلى حياتها، وجرح الأرض لاستقبال الأشجار المثمرة بدلاً من استقبال الدموع والدماء.

السيول المستميتة فى القصيدة تأخذ على عاتقها ترميم المدارس والمصانع وتفجير مواطن الخير والعطاء. والسيول المستميتة آلهة مريضة واثقة من نفسها ومن عجز خصمها عن تمزيقها.

والسيول المستميتة باعثة الأحلام الشهيدة غداً حيث تتجدد الأرض وتلبس حلة زاهية.

(2) - ونتساءل الآن: ما الذى يمكن أن يكون من أمر هذه السيول المتدفقة التى تحمل كل هذه الصفات الإنسانية وتأخذ على عاتقها كل هذه المهمات الثورية؟ إنها الجماهير من دون أدنى شك.

(3) - هذه الجماهير (مذ كانت الأمطار والأحزان والشمس العنيدة) تحيا على جرف النفايات المقيتة. وهذا يعنى أنها تحيا منذ الأبد على جرفها. فإذا ربطنا ذلك بإعدادها للعالم الجديدة كانت الحياة حلم حياة. فمتى يتحقق حلم الجماهير بالحياة الجديدة، وجرف النفايات القديمة؟ إنه يتحقق بظهور أوزيريس الجديد. فالجماهير الفلسطينية ليست مثورة أساساً ولكنها بقيت تحلم بالثورة حتى جاء أوزيريس الجديد فثورها.

وهنا نصل إلى تحديد هوية الثائر، فهو شيوعى وحياته نضال ضد النفايات.

وفى النهاية فإن هذه القصيدة على جانب كبير من الأهمية لأنها تطرح - فى رأينا - مشكلة التعايش الفلسطينى اليهودى ضمن الأسس التالية:

(1) - تمسك الإنسان الفلسطينى بوطنه.

(2) - نضاله من أجل انتصار الإنسانية.

(3) - قبوله التعايش مع عدوه القرصان شريطة أن يكف هذا الأخير عن قرصنته.

هذا من الناحية الفكرية التي لم تكن في أى حالٍ من الأحوال هدف الدراسة. وإنما جاءت تلقائياً كنتيجةٍ من نتائجها. فالهدف الأساسى الذى أعلنناه منذ البداية لم يكن هدف البحث عن مضامين الرموز الأسطورية أو الشعرية بل كان هدف البحث عن علاقة الرمز بالبلاغة. ومن أجل هذا الهدف قمنا بكل ذلك التحليل.

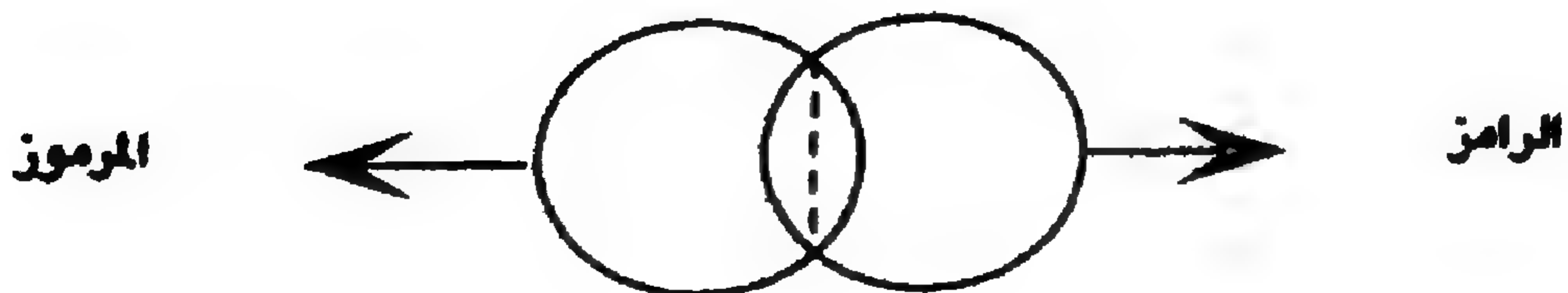
والعودة إلى ذلك نقول:

لو تفحصنا الجداول السابقة كلاً على حدة لنتبصر العلاقة التي تربط بين الوحدات التكوينية الكبرى في الأسطورة والقصيدة لوجدنا أن هذه العلاقة علاقة تقاطعية سواء على مستوى الحضور أو على مستوى الغياب، وسواء على مستوى النفى أو على مستوى الإيجاب. فهناك وحداتٌ تكوينيةٌ تحضر في الأسطورة وتغيب في القصيدة، مما يعنى ببساطة أن الشاعر استغنى عنها.

وهناك وحداتٌ حاضرةٌ في القصيدة غائبةٌ في الأسطورة وهذا يعنى أن الشاعر أضاف إلى بناء الرمز لبناتٍ جديدة.

وهناك وحداتٌ تلتقى عليها الأسطورة والقصيدة تلاقى إيجاب، وأخرى تلتقيان عليها تلاقى نفى.

وما يهمنا الآن هو أن نشير إلى أن عمل الشاعر يبرز في الأنواع الثلاثة الأخيرة من هذه الوحدات. ولعله من الضروري أن نشير إلى أن الرامز (وهو الأسطورة) يستقل عن الرموز (وهو القصيدة) ببعض وحداته التكوينية، كما أن الرموز يستقل بدوره عن الرامز ببعض وحداته التكوينية. ولكنهما يلتقيان معاً نفيًا أو إثباتاً في منطقة جغرافية واحدة يرسمها الشكل التالى:



هذه المنطقة المشتركة هي ما يجعل من العلاقة بين الرامز والمرموز علاقةً تعليلية *motivée* أعنى غير اعتباطية (بالمصطلح اللساني الحديث). فإذا حاولنا أن نبحث عن شبيه لهذا الشكل في أحد وجوه البلاغة العربية وجدنا ضاللتنا جزئياً في المجاز المرسل الذي علاقته الجزئية أو الكلية. كما نستطيع أن نجد شبيهاً في البلاغة الفرنسية في ما يسمى بـ *Synecdoque* وذلك في وجوه الثمانية⁽¹⁾.

ولكننا إزاء كل هذه الوجوه نبقى على مستوى الكلمة. وهنا تكمن أزمة البلاغة. فالبلاغة لم تعد تعنى أكثر من وسيلة لتجميل النص. وهنا ينهض الفارق الجوهرى بين الشاعر الحديث والشاعر القديم. فالشاعر الحديث لم يكتف باستخدام المجاز أو الرمز كمفردة، وإنما انتقل إلى استخدامه كبنية منطقية. وهذا ما نجده في تجربة «سميح القاسم». ولئن استطعنا بالبحث العميق أن نعثر في تجربته الرمزية على بعض الوجوه البلاغية، إن التجربة بعيدة كل البعد عن حرفية البلاغة التقليدية. فالبلاغة التقليدية لا تستوعب الرمز الحديث بل هو الذى يستوعبها. والرمز لا يقف عند حدود تجميل النص، وإنما يتعدى ذلك إلى إنتاج المعنى على حد قول الناقد المعروف «تودوروف».

10 - "P. Fontanier" - "Les figures du discours" éd, Flammarion - Paris - 1968.

الخاتمة -

«خيرٌ لك أن تعدل عن طلب الحقيقة من أن تلتمسها من غير منهج».

ولقد أثّرنا دائماً أن نأخذ بنصيحة بيكارت وأن نضع المنهج في المقام الأول.

ولم يكن المنهج عندنا أبداً مجرد كلمةٍ يقتصر مدلولها على التصنيف والتبويب، ولكنه كان ويبقى «طريقةً في التفكير والتحليل يتبعها العقل للبحث عن الحقيقة واكتشافها».

ومن البديهي أننا لا نود التخفيض من أهمية التصنيف والتبويب في العمل النقدي، ولكننا لانود أيضاً أن يقتصر المنهج عليهما، أو يتقلص إليهما. ومن المؤسف أن تشيع كلمة «المنهج» وتبتذل حتى أصبحت تجري على الأقلام والألسنة دون أن تنطوي - في أحسن الأحوال - على أكثر من طريقة في تقسيم العمل وتبويبه. والحق أن كلمة «المنهج» - عندنا نحن العرب - لم تتحول إلى مصطلح إلا منذ عهد قريب. فالدلالة التي تأخذها في «لسان العرب» هي الدلالة اللغوية لا الاصطلاحية. إنها دلالة «الطريق» لا الطريقة التي يتبعها العقل في التفكير والتحليل للبحث عن الحقيقة واكتشافها.

والحقيقة التي وضعنا يدنا عليها في هذه الدراسات ذات حرارة تميزها من سواها. فلقد وجدنا شعرا منا وهم يعتلون صهوة الحرب والسلام، يغزون الماضي ويجوبون الحاضر من أجل أن يعتصروا من كل هذا وذاك رؤيةً مكثفةً شفافاً للسلام يضعونها بين يدي الإنسان العربي ليصنع قدره في ضوء هذه المفامرات المعرفية.

ومما لا شك فيه أن هذه الرؤية ليست واحدة وإنما هي رؤيات تتفاوت الاستجابة لها أو الإحساس بوقع الصدمة بها من واحدٍ إلى آخر. فمن مؤمنٍ بالسلام على إطلاقه، إلى مؤمنٍ به مرهوناً بشرط القوة الذاتية، إلى جاحدٍ به رافعٍ راية الحرب، إلى آخر ما هنالك مما لا يهدأ على حال ولا يستقر له قرار.

وأما نحن فجلّ ما نصبو إليه أن نكون قد أفلحنا في تقديم خطابين متكاملين:

* الأول ويخص الإنسان الغربي الذي نعتقد أننا أقرأناه صفحة عميقة من ديوان شعرنا العربي الحديث، وأسمعناه صوتاً صافياً يحتل موقعه في سيمفونية الإبداع التي تعزفها البشرية الصاعدة في طريقها إلى التقدم والحضارة.

* والثاني ويخص الإنسان العربي الطالع من أنقاض الهزائم وركام اليأس أملين أن نكون قد قدمنا له وعياً نقدياً يساهم بدوره في تأسيس وعي معرفي يتسلح به ويكون قادراً في ضوئه على صناعة مصيره، والوثوق بالقرار الذي ينتهي إليه.

فهرس

5 الإهداء
7 إبداع النقد ونقد الإبداع
23 هكذا تكلم أدونيس
25 يد الحجر ترسم المكان
105 الدرويش يخضر فوق جذع السنديان
153 أدونيس والدرويش
171 أوزيريس بين الرامز والمرموز
187 الخاتمة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٣٥٧٢/١٩٩٧

I.S.B.N. 977-235-773-9

وانما اخترتُ السلام مدفوعاً براهنية المشكلة. أعتزُّ بذلك.
وأعتزُّ أيضاً بأننى عندما اخترتُ «الرقيم» للدرس لم يكن
يدخل فى دائرة اهتمامى موضوع السلام، ولا التصورات المختلفة
التي يمكن أن يحتلها فى شعر «أدونيس» أو فى الشعر العربى
الحديث. وعلى العكس من ذلك، فقد كان الهمُّ الذى يلاحقنى
همُّ الحداثة الشعرية، والأسس التى تتركز عليها، والبحث عن
مفاتيح جديدة تساعد القارئ على التوغل فيها، وارتداد
مجاهيلها.

على أن قراءة القصيدة وضعتنى - دون سابق إصرار - على
طريق السلام. وأعادنى المقطع الأخير منها؛ ذلك الذى تُقرع فيه
أجراس السلام، إلى راهنية الموضوع، فتوجهتُ على الأثر إلى
شاعر الأرض «محمود درويش» أبحث عنده عما عنده عن
السلام، فوقعتُ على قصيدة مزمنة لما ترسمه «يدُ الحجر كمكان
فى المكان».. قصيدة مزمنة لـ «الرقيم» هى تلك التى بعنوان
«على حجر كنعانى فى البحر الميت».